GIORGIO CAPRONI

"Pianto per Ignazio"
Versioni da García Lorca
e altri poeti ispanici

UNIVERSALE
ECONOMICA
FELTRINELLI / CLASSICI

Giorgio Caproni

“Pianto per Ignazio”
Versioni da García Lorca e altri poeti ispanici

A cura di Laura Dolfi
Testi originali a fronte

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano

Prima edizione digitale 2020 da prima edizione
nell'"Universale Economica" – I CLASSICI
maggio 2020

ISBN ebook: 9788858839287

In copertina: Federico García Lorca e Salvador Dalí in Cadaqués, Spagna.
© Enrique Beck/Culture Club/Getty Images.

Quest'opera è protetta dalla legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

“Pianto per Ignazio”
Versioni da García Lorca
e altri poeti ispanici

Criteri di edizione

La presente edizione, che riunisce le traduzioni dallo spagnolo di Giorgio Caproni, offre materiale edito e inedito. Per quest'ultimo ci siamo basati sui dattiloscritti presenti nel Fondo Caproni custodito presso la Biblioteca Nazionale[1] e presso l'Archivio contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.[2] Dalla collazione dell'insieme risulta evidente che, benché notevolmente più ridotto, il *corpus* delle traduzioni dallo spagnolo appartenenti al fondo della Biblioteca Nazionale corrisponde allo stadio più avanzato delle traduzioni, cioè a quella che, in assenza di altro materiale, possiamo considerare la traduzione definitiva delle poesie. Si tratta di pagine di grande interesse, non solo per le correzioni manoscritte apportate dal poeta a testimonianza del continuo lavoro di rilimatura che caratterizza le sue versioni, ma anche per alcune varianti a testi già editi che poi, con il passare degli anni, vennero dimenticate dallo stesso poeta e che per questo non vennero recuperate per una nuova pubblicazione (è il caso di *Alegrías* di Machado corretta agli inizi degli anni Sessanta per l'antologia Curcio e per una rubrica radiofonica).

Se dunque questo materiale si rivela da vari punti di vista prezioso, non lo è di meno quello presente all'Archivio Bonsanti che, nonostante rimandi a una fase cronologicamente precedente e quindi forse non definitiva,[3] si afferma come fondamentale per la sua corposità, corrispondendo – a fronte di quello della BN lacunoso – all'unica possibilità di ricostruire nella sua completezza l'insieme delle versioni dallo spagnolo di Giorgio Caproni.[4] Anche se quindi probabilmente, in questo caso, si tratta di traduzioni almeno in parte non definitive (essendo andato perduto l'originale consegnato in casa editrice e mai stampato[5]), ci è sembrato importante farle conoscere. Né è trascurabile, per il lettore (o lo studioso) curioso, un'altra possibilità che questo secondo *corpus* di materiale offre, e cioè quella di essere messo a confronto – per le traduzioni comuni – con l'altro fondo, in modo da seguire il processo traduttivo del poeta nel suo farsi (ne sono esempio le versioni da Vicente Aleixandre[6]). Il testo da noi trascritto naturalmente rimanda all'ultima redazione o, quando questa è mancante, all'unica rimasta.

Di ogni poesia, pubblicata o inedita, così come dell'eventuale esistenza di varianti diamo notizia nel commento ai testi. Per quanto riguarda gli originali spagnoli abbiamo tenuto conto delle edizioni che Caproni aveva consultato (o che avrebbe verosimilmente potuto consultare); in base a questo criterio, al v. 16 di *Arbolé, arbolé* abbiamo conservato il singolare "espada" in luogo del plurale "espadas" di García Lorca, in *El maleficio de la mariposa* abbiamo numerato i versi seguendo la disposizione confermata negli anni dalle varie edizioni spagnole, anche se i più recenti apporti critico-filologici avrebbero suggerito di ripristinare l'unità dei versi che erano stati scomposti (generalmente l'alessandrino invece dei due settenari); e per lo stesso motivo abbiamo conservato la veste tipografica imperfetta del *Diálogo entre el poeta y la muerte* di León Felipe, la voce *muerto* (piuttosto che

quella corretta *difunto*) e la frammentazione in due del v. 18 nella terza poesia di Rafael Alberti, l'errata trascrizione *aire* al v. 1 della quarta di José Martí.

Gli autori seguono l'ordine cronologico di successione fissato da Caproni nei suoi *Poeti moderni di tutto il mondo*; estrapolato invece per la sua corposità (essendo qui aggiunto il teatro) Federico García Lorca i cui versi erano previsti dopo quelli dell'amico Jorge Guillén. Le poesie, con le corrispondenti traduzioni edite o inedite, seguono anch'esse l'ordine di successione fissato da Caproni; collocate in calce alle altre dello stesso autore le poche progettate in forma sparsa (è il caso dei testi preparati per letture radiofoniche). Non segnaliamo gli evidenti refusi, che abbiamo eliminato. La veste tipografica delle poesie è nostra.

Nel commento abbiamo riservato particolare attenzione alla traduzione, essendo l'oggetto specifico di questo libro, tenendo conto quindi anche delle versioni già esistenti delle quali Caproni aveva preso visione (proprio per evidenziare certi suoi intenzionali distanziamenti o accostamenti talvolta ne citiamo alcuni esempi). All'importanza concessa da Caproni al ritmo e alla sonorità della parola si legano le nostre osservazioni su misura del verso, rima, allitterazioni ecc.

Questa pubblicazione è stata resa possibile dall'amichevole disponibilità dei figli del poeta, Attilio Mauro e Silvana Caproni, a cui va il mio sentito ringraziamento.

Un doveroso grazie, per la cortesia con cui hanno facilitato la consultazione di carte e di libri, a Roberta Masini della sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze; alla direttrice dell'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze Gloria Manghetti e a Fabio Desideri; a Stefano Gambari e Giulia Zambrini della Biblioteca Comunale Guglielmo Marconi di Roma; ad Angela Motta della sede Rai di Firenze.

L.D.

Abbreviazioni

AB-V = Archivio contemporaneo Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze
BN = Biblioteca Nazionale, Firenze
Rai = Rai, "Teca aperta", Firenze

ant. = antologia
cass. = cassetta
datt. = dattiloscritto
fasc. = fascicolo
ed. = edizione
ins. = inserto
n. = numero
reg. = registrazione audio
scat. = scatola

[1] Si tratta di 18 cartelle dattiloscritte (di cui una di carta velina), numerate e con sparse correzioni manoscritte, riunite nella cassetta 5, numero 6. Una seconda numerazione, originale, rimanda a parte del *corpus* antologico di traduzioni preparato da Caproni per l'editore Curcio. In particolare le cc. 1-5 con il profilo biografico di Bécquer e con alcune delle sue *rimas* corrispondevano alle 119-123 dell'antologia, la c. 6 con *Alegrías* di Manuel Machado alla 130, le cc. 7-11 con la biografia e le cinque composizioni di Antonio Machado alle 131-135, la c. 12 con la biografia e l'inizio di *Non è così, non è di questo mondo* di Jiménez alla 136, le cc. 14-15 con la biografia e tre poesie di Gerardo Diego alle 146-147, e infine le cc. 16-18 con l'ultima

parte di *Creature dell'aurora* e con *Città del Paradiso* di Vicente Aleixandre alle 177-179. Proveniente da un'altra copia del materiale antologico un foglio di velina (c. 13) con una più sintetica biografia di Jiménez e con l'inizio di *Non è così, non è di questo mondo*. La precisazione manoscritta "Trad. di Giorgio Caproni" chiude alla c. 6 la traduzione di *Alegrías* di Manuel Machado, alla 11 quella delle poesie di Antonio Machado, mentre con lo pseudonimo Attilio Picchi, associato da Caproni alla lingua spagnola, si chiudono rispettivamente alle cc. 5, 15 e 18 le traduzioni delle *rimas* di Bécquer e dei versi di Gerardo Diego e di Vicente Aleixandre. Una prima trascrizione delle traduzioni inedite di Bécquer, Antonio Machado, Jiménez, Diego e Aleixandre presenti in questo dattiloscritto della BN, con le relative biografie e sommari, si trova alle pp. 34-38 e 111-131 della tesi di Guendalina Mefiti, *"Poeti moderni di tutto il mondo", Un'antologia mai fatta di Giorgio Caproni*, discussa (relatore Anna Dolfi) presso l'Università di Firenze nell'a.a. 2011-2012 e nell'appendice della tesi di dottorato di Serena Sartore, *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze,* discussa (direttore Flavia Cartoni e tutor Siriana Sgavicchia) presso l'Università per stranieri di Perugia – Universidad de Castilla-La Mancha nell'a.a. 2014-2015, pp. 363-401.

[2] In questo ampio *corpus* di fogli di carta velina non numerati corrispondenti all'antologia Curcio si isolano due sezioni dedicate rispettivamente ai poeti spagnoli e ai poeti ispanoamericani: le carte, raggruppate per autore (e rispondenti alla scatola 8, inserto 3), riuniscono traduzioni di Caproni e di altri, in quest'ultimo caso un richiamo e una nota a piè di pagina segnalano il traduttore e la fonte utilizzata. Si tratta, compreso il frontespizio della sezione, di un totale di 20 cc. per gli ispanoamericani (José Martí, 3 cc.; Rubén Darío, 5 cc.; Gabriela Mistral, 3 cc.; César Vallejo, 3 cc.; Alfonso Cortés, 2 cc.; Pablo Neruda, 3 cc.) e di 74 per gli spagnoli (Gustavo Adolfo Bécquer, 5 cc. con Rosalía de Castro, 5 cc.; Miguel de Unamuno, 4 cc.; Manuel Machado, 3 cc.; Antonio Machado, 5 cc.; Juan Ramón Jiménez, 4 cc.; Pedro Salinas, 3 cc.; Gerardo Diego, 3 cc.; Jorge Guillén, 3 cc.; Federico García Lorca, 7 cc.; Vicente Aleixandre, 5 cc.; Luis Cernuda, 3 cc.; Rafael Alberti, 3 cc.; Manuel Altolaguirre, 3 cc.; Leopoldo Panero, 3 cc.; León Felipe, 3 cc.; Dámaso Alonso, 3 cc., alle quali si aggiunge una seconda copia di León Felipe (3 cc.) e di Vicente Aleixandre (5 cc.). La diversità della carta velina e le dimensioni di carattere della macchina da scrivere utilizzata (più grande quello su carta verdolina, più piccolo quello su carta chiara con rigatura rossa verticale) sembrano rimandare a un materiale risalente a fasi cronologiche diverse e solo successivamente assemblato: appartengono al primo gruppo, oltre ai testi dei poeti ispanoamericani, quelli di Bécquer, Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Jiménez (tre delle quattro pagine), Salinas, Diego, Guillén e García Lorca; al secondo gruppo invece Aleixandre, Cernuda, Alberti, Altolaguirre, Panero, León Felipe, Alonso. I fogli sono sempre spillati con punti metallici in modo da riunire le poesie dei singoli autori; manca la numerazione: la nostra indicazione del numero della carta va quindi intesa come riferita all'interno dei singoli gruppi di fogli spillati e mai all'intero *corpus* del materiale. Di quanto di interesse per le singole traduzioni diamo notizia più avanti e nel successivo commento alle poesie.

[3] Queste pagine, archiviate in una scatola e accantonate, sono state solo recentemente recuperate dai figli del poeta.

[4] Si tratta in questo caso delle traduzioni preparate per l'antologia che doveva stampare l'editore Curcio (AB-V, scat. 8, n. 3: a questa segnatura provvisoria ci riferiremo anche in seguito). L'indice dei poeti spagnoli e ispanoamericani selezionati è ordinatamente elencato da Caproni, in forma sintetica, alla c. 6 del fasc. 1 della cass. 5 della BN, e dettagliatamente descritto (con i titoli delle poesie selezionate e il corrispondente traduttore) alle cc. 8-10 del seguente fasc. 2 della stessa cass. 5.

[5] Secondo quanto riferitoci dai responsabili dell'attuale casa editrice Armando Curcio Editore tutto il materiale dell'archivio storico della vecchia casa editrice (fallita nel 1994) fu a suo tempo mandato al macero.

[6] Si veda a questo proposito Laura Dolfi, *Tradurre Aleixandre: un percorso* in fieri *(con quattro traduzioni inedite/rare),* in *"Per amor di poesia", Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 175-188.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Arbolé, arbolé

spa ->

Arbolé, arbolé
secco e verdé.

La bimba dal bel musetto
sta raccogliendo olive.
Il vento, vagheggìno di torri,
la prende per la cintura.
Quattro cavalieri passano
su cavalline andaluse,
con abiti azzurri e verdi
e lunga mantella scura.
“Ragazza, vièntene a Cordova”.
La bimba non li ascolta.
Passano tre torerini
con il vitino sottile,
con abiti color d’arancia
e spada d’argento antico.
“Ragazza, vieni a Siviglia”.
La bimba non li ascolta.
E quando la sera si fa
viola, con luce diffusa,
un giovane passa portando
rose e mirti di luna.
“Ragazza, vieni a Granata”.
E non lo ascolta la bimba.
La bimba dal bel musetto
continua a raccogliere olive,
col braccio grigio del vento
cinto intorno alla vita.

Arbolé, arbolé
secco e verdé.

La sposa infedele

spa ->
1
5
10
15
20
25
30
35

E io che me la portai al fiume
credendola ragazza,
mentr'era maritata!
Fu la notte di San Giacomo,
e quasi come impegno.
Si spensero i lampioni
e s'accesero i grilli.
Giunti all'ultime svolte
le toccai i seni dormienti,
e mi s'aprirono subito
come grappoli di giacinti.
L'amido della gonnellina
suonava nel mio orecchio
come un pezzo di seta
squarciato da dieci coltelli.
Gli alberi son cresciuti,
senza più luce d'argento
e un orizzonte di cani
abbaia remoto dal fiume.

*

Sorpassati i roveti
i giunchi e gli spini,
sotto il cespuglio dei capelli
feci una buca nel limo.
Io mi levai la cravatta.
Lei si levò il vestito.
Io la cintura e il revolver.
Lei i suoi quattro corpetti.
Né nardi né conchiglie
hanno una pelle sì fina,
né cristalli alla luna
altrettanto brillìo.
Le sue cosce mi sfuggivano
come pesci sorpresi,
metà piene di fuoco,
metà piene di freddo.
E io quella notte corsi
il miglior dei cammini

su una puledra di madreperla
senza briglie né staffe.
Da uomo non voglio dire
le cose che lei mi disse.
La luce del discernimento
sa rendermi discreto.
Sporca di baci e di rena
la portai via dal fiume.
Con l'aria si battevano
le spade dei gigli.

Mi comportai da par mio.
Come un vero gitano.
Di raso paglierino,
le regalai un gran cesto
né volli innamorarmi
perché avendo marito
mi disse che era ragazza
mentre la portavo al fiume.

Pianto per Ignazio Sánchez Mejías

spa ->

Alla cara amica
Encarnación López Júlvez

1. La cornata e la morte

Alle cinque di sera
Le cinque in punto di sera.
Un bambino portò il lenzuolo bianco.
Alle cinque di sera.
Una cesta di calce bell'e pronta.
Alle cinque di sera.
Tutto il resto era morte e solo morte
alle cinque di sera.
Il vento portò via con sé il cotone.
Alle cinque di sera.
E seminò cristallo e nichel l'ossido
alle cinque di sera.
Già la colomba lotta col leopardo
alle cinque di sera.
E la coscia col corno desolato
alle cinque di sera.
Cominciarono i tocchi di bordone
alle cinque di sera.
Le campane d'arsenico e di fumo
alle cinque di sera.
Sui canti capannelli di silenzio
alle cinque di sera.
E solo il toro aveva il cuore in alto!
alle cinque di sera.
Quando il sudor di neve sopraggiunse
alle cinque di sera.
Quando l'arena si coprì di jodio
alle cinque di sera.
La morte pose l'uovo nella piaga
alle cinque di sera.
Alle cinque di sera.
Esattamente alle cinque di sera.

Il letto è una bara con le ruote
alle cinque di sera.

Suoni d’ossa e di flauti
alle cinque di sera.
Già il toro gli muggiva per la fronte
alle cinque di sera.
La stanza s’iridava d’agonia
alle cinque di sera.
Da lontano già arriva la cancrena
alle cinque di sera.
Tromba di giglio su pei verdi inguini
alle cinque di sera.
Bruciavano le piaghe come soli
alle cinque di sera.
E la calca sfondava le finestre
alle cinque di sera.
Alle cinque di sera.
Ahi, terribili cinque della sera!
Eran le cinque a tutti gli orologi!
Eran le cinque in ombra della sera!

2. Il sangue sparso

No, non voglio vederlo!

Diglielo alla luna che venga
che io non voglio vedere il sangue
d’Ignazio sulla rena!
No, non voglio vederlo!

La luna spalancata.
Cavallo di nuvole calme
e grigia arena del sogno
con salici in prima fila.

No, non voglio vederlo!

Il mio ricordo come si consuma.
Avvertiteli i gelsomini
col loro biancore piccino

No, non voglio vederlo!

La vacca del vecchio mondo
passava la sua triste lingua
su un muso di sangue
nell’arena versato,
e i tori di Guisando,
quasi morte e quasi pietra,
muggirono come due secoli
stanchi di pestar la terra.
No.
Io non voglio vederlo!

I gradini sale Ignazio
con tutta la sua morte addosso.
Cercava l'alba.
e alba non era.
Cerca il suo profilo sicuro,
e il sogno lo disorienta.
Cercava il suo bel corpo
e incontrò sangue aperto.
Non ditemi di guardarlo!
Non voglio sentirne il fiotto
farsi sempre più fiacco,
lo zampillo che illumina
le tribune e ricade
sul velluto e sul cuoio
della folla assetata.
Chi mi urla di sporgermi!
Non ditemi di guardarlo!

Gli occhi non gli si chiusero
vedendo vicino il corno,
ma le madri tremende
alzarono la testa.
E corse per gli allevamenti
un vento di voci segrete
urlanti a tori celesti,
butteri di nebbia pallida.
Principe non ci fu in Siviglia
da reggere al paragone,
né spada come la sua spada,
né così schietto cuore.
Un fiume di leoni
la sua forza stupenda,
e come un torso di marmo
la disegnata prudenza.
Aria di Roma andalusa
gli indorava la testa
dove il suo riso era un nardo
di sale e d'intelligenza.
Che gran torero in arena!
Che buon montanaro in montagna!
Quanta dolcezza col grano!
Duro con gli speroni!
Tenero con la rugiada!
Abbagliante alla fiera!
Tremendo con le ultime
banderillas di tenebra!

Ma dorme ormai senza fine.
Ormai i muschi e l'erba
schiudono con dita sicure
il fiore del suo teschio.

E il suo sangue già vien cantando,
cantando per praterie e maremme,
slittando su intirizzite corna,
barcollando senz'anima nella nebbia,
inciampando in migliaia di zoccoli
come una lunga, scura, triste lingua,
per fare una pozzanghera d'agonia
presso il Guadalquivir delle stelle.
Oh bianco muro di Spagna!
Oh nero toro di pena!
Oh sangue duro d'Ignazio!
Usignolo d'ogni sua vena!
No.
Io non voglio vederlo!
Che non c'è calice che lo contenga,
che non c'è rondine che se lo beva,
non c'è brina di luce a gelarlo,
non c'è canto né diluvio di gigli,
non c'è cristallo che lo copra d'argento.
No.
Io non voglio vederlo!

3. Corpo presente

Una fronte è la pietra dove gemono i sogni
senza avere acqua curva né cipressi gelati.
Una spalla è la pietra per sorreggere il tempo
con alberi di lacrime e nastri e pianeti.
Ho visto piogge grigie correre verso le onde
sollevando le braccia tenere e crivellate
per non essere prese dalla pietra che è tesa
e ne scioglie le membra senza assorbire il sangue.
Perché la pietra prende le sementi e le nuvole
e scheletri d'allodole e lupi di penombra,
ma alcun suono non dà, né cristalli, né fuoco,
se non arene e arene e arene senza muri.
Ormai sopra la pietra sta Ignazio il ben nato.
Finito ormai; che accade? Contemplatene il volto:
la morte l'ha coperto d'un pallore di zolfi
e gli ha messo una testa di scuro minotauro.
Finito ormai. La pioggia penetra dalla bocca.
Il vento come un pazzo sta scavandogli il petto,
e l'Amore, inzuppato di lacrime di neve,
si riscalda sul colmo degli stabbi dei tori.
Che dicono? Un silenzio con fetori qui posa.
Siamo vicini a un corpo presente che svapora,
a una forma precisa che già ebbe usignoli
e che vediamo empirsi di buchi senza fondo.
Chi gualcisce il sudario? È falso ciò che dice!
Qui nessuno che canti, o in un angolo pianga,
o conficchi gli sproni, o spaventi la serpe:
qui non voglio aver altro che i miei occhi sbarrati

per veder questo corpo cui la requie è impossibile.
Voglio veder qui gli uomini che hanno dura la voce,
che domano cavalli e dominano i fiumi,
il cui scheletro suona e che con una bocca
piena di sole cantano e di pietre focaie.
Voglio vederli qui. Qui davanti alla pietra.
Davanti a questo corpo con le briglie spezzate.
Voglio ch'essi m'insegnino da che parte è l'uscita
per questo capitano legato dalla morte.
Voglio ch'essi m'insegnino un pianto come un fiume
che sia dolce di nebbie e profondo di sponde
per trasportare il corpo d'Ignazio e che si perda
senza ascoltare l'ansito doppio dei tori.
Che nella tonda arena si perda della luna
che da piccina finge dolente bue immobile;
che scompaia nella notte senza canto di pesci
e nel roveto bianco del fumo congelato.
Non voglio fazzoletti che gli coprano il viso:
voglio ch'egli s'abitui alla morte che porta.
Va', Ignazio. E non sentire il bollente bramito.
Dormi, vola, riposa: perfino il mare muore!

4. Anima assente

Non ti conoscono il toro né il fico,
né cavalli o formiche di casa tua,
non ti conosce il bimbo né la sera
perché per sempre sei morto e per sempre.
Non ti conosce il dorso della pietra,
né il raso nero ove tu ti distruggi.
Non ti conosce il tuo muto ricordo
perché per sempre sei morto e per sempre.
Giungerà con le chiocciole l'autunno,
uva di nebbia e drappelli di monti,
ma nessuno vorrà guardarti gli occhi
perché per sempre sei morto e per sempre.
Perché per sempre sei morto e per sempre
come qualsiasi morto della Terra,
come qualsiasi morto che in un mucchio
di spenti cani vien presto scordato.
Nessuno ti conosce. No. Ma io ti canto.
Di te per ogni tempo canto grazia e profilo.
L'alta maturità del tuo discernimento.
La tua sete di morte, l'amor per la sua bocca.
La tristezza che fu nel tuo allegro coraggio.
Ora ce ne vorrà perché un altro andaluso
nasca, se può, sì schietto e ricco d'avventura.
Ne canto l'eleganza con parole che gemono,
e ricordo una brezza dolente fra gli ulivi.

Il maleficio della farfalla
Commedia in due atti e un prologo (1919)

Personaggi spa ->

DONNA BLATTA
BLATTA NEGROMANTICA
BLATTINA SILVIA
DONNA SPOCCHIE, MADRE DI BLATTINA SILVIA
FARFALLA
SCARAFAGGINO IL NINI, FIGLIO DI DONNA BLATTA
SCORPIONCELLO IL TRINCIAGIUNCHI
1ª LUCCIOLA
2ª LUCCIOLA
3ª LUCCIOLA
BLATTINA SANTA
1ª BLATTA CONTADINA
2ª BLATTA CONTADINA
ALTRE BLATTE CONTADINE
BLATTE GUARDIANE

spa ->

PROLOGO

Signori, la commedia che state per ascoltare è umile e inquietante, rotta commedia di chi mirando a graffiar la luna ha finito col graffiarsi il cuore. L'amore, così come attraversa con le sue beffe e i suoi smacchi la vita dell'uomo, per l'occasione attraversa un recondito praticello popolato d'insetti dove l'esistenza, da parecchio tempo, trascorreva placida e serena. Gli insetti erano contenti, unicamente preoccupati di ber le gocce della rugiada e di educare i fien glioletti al santo timor dei loro Dei. S'amavano per consuetudine e senza crucci. L'amore si tramandava di padre in figlio come un antico, raffinato gioiello ricevuto in origine dalle mani di Dio. Con la medesima tranquillità e la medesima certezza con le quali il polline dei fiori s'affida al vento, si godevano l'amore sotto l'erba umida. Senonché un giorno… ecco che un insetto volle andar molto più in là dell'amore. S'invaghì d'un miraggio assai e assai lontano dalla sua propria vita… Forse, con molto stento, era riuscito a leggere un libro di versi abbandonato sul muschio da un di quei rari poeti che amano andarsene pei campi, e con quello s'era avvelenato di "io t'amo, donna irraggiungibile". Ragion per cui vi supplico, tutti quanti siete, di non lasciar mai libri di versi sui prati, giacché potreste seminar non poca ambascia fra gli insetti. La poesia che va chiedendosi perché mai le stelle s'eclissino è molto perniciosa per le anime ancora in boccio… Inutile dirvi che l'innamorata bestiolina morì. Gli è che la Morte suole camuffarsi da Amore! Quante volte l'enorme scheletro con tanto di falce in spalla che vediamo dipinto sui libri di divozioni, ci si presenta in figura di donna per trarci in inganno e per aprirci le porte della sua ombra! Par molto spesso che nelle vuote caverne del suo teschio dorma il piccolo Cupido. E in quante

antiche favolette un fiore, un bacio o un'occhiata compiono il tristo ufficio d'un pugnale! Un vecchio silfo del bosco, che sbucato da un libro del grande Shakespeare se ne va arrancando pei prati con le sue ali intristite sorrette da un paio di grucce, raccontò al poeta questa segreta storia in un crepuscolo d'autunno, non appena scomparse le greggi, e ora il poeta ve la ripete circonfusa della sua propria malinconia. Ma prima di cominciare, voglio farvi la stessa domanda che a lui fece il vecchio silfo in quel crepuscolo d'autunno, non appena scomparse le greggi. Perché vi ripugnano certi insetti puliti e lustri, che con tanta grazia si muovono tra l'erba? E perché a voi uomini pieni di peccati e d'incorreggibili vizi fan ribrezzo i bravi bruchi che, tranquilli, passeggiano sul prato al tiepido solicello del mattino? Per qual motivo disprezzate quegli infimi esserini della Natura? Fintantoché non amerete in profondo il sasso e il verme, non entrerete nel regno di Dio. Il vecchio silfo l'ha pur detto, al poeta: "Ben presto verrà il regno degli animali e delle piante; l'uomo dimentica il proprio Creatore, mentre l'animale e la pianta son molto vicini alla luce; di' agli uomini, o poeta, che l'amore nasce con eguale intensità su ogni piano della vita; che lo stesso ritmo della foglia cullata dal vento lo ritrovi nella stella lontana, e che le stesse parole pronunciate dalla fonte nell'ombrìa, le ripete sullo stesso tono il mare; di' all'uomo d'essere umile, tutto è eguale nella Natura!". E null'altro aggiunse il vecchio silfo. Ora, ascoltate la commedia. Forse vi verrà da ridere sentendo degli insetti parlar come tanti ometti, come degli adolescenti. Ma se una qualche profonda lezione ne trarrete, correte nel bosco a ringraziare il vecchio silfo con le grucce, in un crepuscolo tranquillo, non appena andatesene le greggi.

spa ->

ATTO PRIMO

La scena rappresenta un umile prato verde sotto l'ombra densa d'un gran cipresso. Un sentieruccio quasi invisibile ricama sull'erba un ingenuo arabesco. Oltre il praticello, una pozzangheretta circondata di splendidi gigli e qualche pietra azzurra… È l'ora casta del primo albeggiare. E tutto il prato è coperto di rugiada… Sul ciglio del viottolino, si vedono, minuscolo e fantastico villaggio di piccole grotte, le tane degli insetti. Donna Blatta esce di casa con un mannelletto d'erba a guisa di scopa. È uno scarafaggio vecchissimo, cui manca una zampa, perduta in seguito a un colpo di ramazza ricevuto in una casa dove alloggiava quand'era ancor giovane e lucente. I formidabili martelli dell'aurora arroventano la fredda lamiera dell'orizzonte…

spa ->

Scena I

Donna Blatta e la Blatta Negromantica

DONNA BLATTA

(*affacciandosi sul prato*)

Chiara e serena mattina!
Già erompe il primo albore.

BLATTA NEGROMANTICA

(*con un copricapo conico a stelle e un manto di muschio secco*)

Dio ti benedica, mia buona vicina!

DONNA BLATTA

Signora, e dove andate, tutta inguazzata?

BLATTA NEGROMANTICA

Esco da un sogno dov'ero un fiore
affondato nell'erba.

DONNA BLATTA

Che idea, v'è saltata!

BLATTA NEGROMANTICA

Sempre nel sogno le gocce di guazza
son baci che un labbro d'amore mi lascia
spargendomi d'astri la buia mantellina.

DONNA BLATTA

(*in tono di rimbrotto*)
Badate, signora, che con la poesia…

BLATTA NEGROMANTICA

(*tristemente*)
Oh, donna Blatta, cosa mai dite!

DONNA BLATTA

…potreste buscarvi una polmonite
privandoci tutte della vostra magia.
Saremmo, proprio, ben servite!

BLATTA NEGROMANTICA

Tristezza grande ho nel petto, sorella.
M'ha detto ier sera una rondinella:
"Tutte le stelle si dovranno smorzare".
Dio è addormentato, e delle querce al frusciare
rossa una stella, tutta tremolosa,
ho visto sfogliarsi come un'enorme rosa.
L'ho vista spirare
e sentita cascare
sopra il mio cuore
al primo annottare.
"Cicale – ho gridato, – vedete le stelle?"
"Una fata è morta", han risposto quelle.
Son corsa al querceto e ho potuto mirare
morta la fata dei campi e del mare.

DONNA BLATTA

E chi l'ha uccisa?

BLATTA NEGROMANTICA

L'ha uccisa amore.

DONNA BLATTA

Guardate che sprazzi, il primo albore.

BLATTA NEGROMANTICA

E vostro figlio, procede?

DONNA BLATTA

Procede.

BLATTA NEGROMANTICA

M'è parso triste.

DONNA BLATTA

Eh sì, si vede
ch'è innamorato.

BLATTA NEGROMANTICA

Di Silvia? Chissà.

DONNA BLATTA

D'una, lui dice, che mai otterrà.

BLATTA NEGROMANTICA

Farà il poeta: per tradizione.

Suo padre lo fu.

DONNA BLATTA

Ma che delusione
provai con quello!

BLATTA NEGROMANTICA

Aveva un gran cuore.

DONNA BLATTA

Per bastonarmi! È ancor vivo il bruciore.

BLATTA NEGROMANTICA

Nel suo granaio, mai nulla mancava.

DONNA BLATTA

È vero, e a suo modo m'adorava.

BLATTA NEGROMANTICA

Be', parliam d'altro: io molto l'amai.
E la gamba zoppa?

DONNA BLATTA

Ier sera notai
noiose fitte sulla ferita.

BLATTA NEGROMANTICA

Metteteci foglie di margherita;
lavate con rugiada, riposate; e prendete
ste polveri sante di cranio di formica,
di notte, più un poco di mentastro.

DONNA BLATTA

Amica,
che il gran Piattolone vi ripaghi in amore
e vi converta, nei vostri sogni, in fiore.
(*Carezzevole*)
Bando alla tristezza e alla malinconia;
la vita è dolce e pronta a fuggir via.
Fin che c'è tempo, vogliamola gustare.

BLATTA NEGROMANTICA

(*come sognando*)
Tutte le stelle si dovranno smorzare.

DONNA BLATTA

Mia dotta vicina, non pensateci, ora.
Mirate la gioia che reca l'aurora.

BLATTA NEGROMANTICA

Ah, che mai vidi delle querce al frusciare!

DONNA BLATTA

Non ci pensate, andate a riposare…

BLATTA NEGROMANTICA

(*tornando alla realtà con un brusco trapasso*)
Il prato è silenzioso.
Già la rugiada torna al suo cielo ignorato,
il vento rumoroso
qui ci raggiunge tutto profumato.

DONNA BLATTA

Anche poetessa, mia dotta vicina?
Per noi, poverette, la nostra cucina
è già fin troppo.

BLATTA NEGROMANTICA

Non siate volgare.

DONNA BLATTA

(*un poco risentita*)

Nel nostro ceto, sappiam tutte cantare
e sugger fiori. Che avete straudito?

BLATTA NEGROMANTICA

Capisco le botte di tuo marito;
cucina e poesia le puoi sempre accordare.
Amica, addio, me ne vado a riposare.

(*Se ne va*)

DONNA BLATTA

La luce vi guidi.
Io vado a spazzare
la soglia col soffio del primo albeggiare.

(*Si mette a spazzare cantando*)

Ier sera un bruchetto
m'ha dichiarato il suo amore.
Torna con piedi e ali
e ne riparleremo, gli ho detto.

spa ->

Scena II

Donna Blatta e Blattina Silvia

Dal lato sinistro della scena giunge la Blattina Silvia, procace e mattiniera. Silvia, nel suo genere di insetto ripugnante, è un incanto: luccica come il giavazzo, e delicate e agili son le sue zampucce. È figlia di Donna Spocchie, blatta che conta più d'un anno d'età, ed è il miglior partito del paese. Reca una minuscola margheritina a guisa di parasole, con la quale giocherella vezzosa, e in modo delizioso s'acconcia col guscio d'una "mariolina".

DONNA BLATTA

Mattiniera venite,
bimba ammaliatrice e bella.

BLATTINA SILVIA

Bimba, mi dite? È un pezzo
ormai che non vo più a scuola.

DONNA BLATTA

Quel broncio perché vi chiamo
bimba? Su, dirò donzella,
o donzelletta.

BLATTINA SILVIA

(*civettuola*)

Che c'entra?

DONNA BLATTA

E allora, che vi succede?

BLATTINA SILVIA

Tristezze piombatemi addosso,
pur se nessun se n'avvede.

DONNA BLATTA

Sì giovane e già sì triste.
Lasciate che lo sia quella vecchia
Negromantessa. Voi

ancor troppo tenera siete,
e nulla vi manca al mondo.

BLATTINA SILVIA

(*ingenuamente*)
Se solo questa terra ho visto!

DONNA BLATTA

[…]
La sapientessa v'ha detto
che si smorzan le stelle
perché par sia morta una fata
o… mica so che altro ciancia?

BLATTINA SILVIA

Nulla m'ha detto.

DONNA BLATTA

Allora
perché tanta tristezza
che vi strugge e avvizzisce?
Perché soffrite?

BLATTINA SILVIA

Ahi, nonnina!
Un cuore voi non l'aveste
da giovane? Se vi dicessi
che io sono tutta un cuore…

DONNA BLATTA

(*in un impeto di sdegno*)
Qui siete tutti poeti
e senza pensare ad altro
trascurate il podere,
tenete la casa sporca
e gran disoneste siete
passando la notte fuori
sa Dio con chi.

BLATTINA SILVIA

(Che pazienza
mi ci vuole a ascoltarla.)
M'insultate!

DONNA BLATTA

No che non voglio
insultarti, Silviettina.
Soltanto, mi dà gran dolore
vederti sì triste e sgomenta,
senza un motivo.

BLATTINA SILVIA

Un motivo
preciso han le mie pene.

DONNA BLATTA

(*affettuosa*)
Posso, nina, alleviartele?

BLATTINA SILVIA

Profonde son le mie pene
come quel lago.
(*Con angoscia*)

Dov’è l’acqua
fresca e tranquilla
che plachi
la mia sete inquieta?

DONNA BLATTA

(*spaventata*)
Calmatevi, Silvia, vi prego;
siate giudiziosa e serena.

BLATTINA SILVIA

(*lasciando cadere a terra la margherita*)
Per qual sentiero
del prato andrò
in altro mondo
dov’io sia amata?

DONNA BLATTA

(*con energia*)
Ma questo è assurdo, Silvia.
State impazzendo.

BLATTINA SILVIA

Tempo
troppo ne ho ancora per piangere.
Mi seppellirò nella rena,
e vedrò se uno spasimante, buono,
col suo amore mi disseppellirà.

DONNA BLATTA

Molto innamorata sei,
questo lo so. Ma ai miei tempi
non cercava, una giovane,
lo sposo così a voce alta,
né si parlava in parabole
come fai tu. La modestia
allora era più diffusa
che non oggi. Si narra
d’una blatta assai santa
che nubile se ne rimase
e visse sei anni. Io
ho appena due mesi, e son vecchia.
E tutto perché ho voluto sposarmi!
(*Si scioglie in lacrime*.)

BLATTINA SILVIA

(*molto romantica*)
Amore, oh t’incontrassi!
Dicono che sei dolce e nero,
che nere sono le tue alucce,
e, come notte senza
stelle, nero è il tuo guscio.
Gli occhi li hai di smeraldo,
le zampe di viola.

DONNA BLATTA

Sei più matta d’un grillo
che vidi nella sua tana.
Che aria d’intelligente,

si dava, di mago e profeta!
Un povero disgraziato.
M'offrì una ricetta
per guarire l'amore.

BLATTINA SILVIA

(*incuriosita*)
E la ricetta, diceva?

DONNA BLATTA

Si diano agli innamorati
due bastonate in testa
e mai si permetta loro
di sdraiarsi sull'erba.

BLATTINA SILVIA

Signora, vi prendete gioco?

DONNA BLATTA

E chi non si prenderebbe gioco
vedendo una bella giovane
commetter tante scempiaggini?

BLATTINA SILVIA

(*a parte*)
Non sa che quello che amo
è suo figlio.

DONNA BLATTA

Però
discreta siete nel dire
la causa della vostra spina.
Il vostro amore, dov'è?
Lontano?

BLATTINA SILVIA

È così vicino
che l'aria me ne reca il fiato.

DONNA BLATTA

Ma è uno del villaggio, dunque!
Lo nascondevate bene!
E vi ama?

BLATTINA SILVIA

Mi detesta.

DONNA BLATTA

È strano, siete ricca!
ai miei tempi…

BLATTINA SILVIA

La principessa
che aspetta, mai apparirà.

DONNA BLATTA

Che tipo è?

BLATTINA SILVIA

Ha un corpicino
e due occhi sognatori
di poeta, da impazzire.
Sulla zampina destra
ha un neo giallo,
e gialle sono le punte

divine delle sue antenne.

DONNA BLATTA

Ma via! è mio figlio, allora.

BLATTINA SILVIA

Lo amo alla follia!

DONNA BLATTA

(*come in sogno*)
(È ricca. Che sciocchezza
commette la mia stramba creatura!
Ma dovrà amarla per forza!)
(*Compunta, e simulando un sentimento che non prova*)
Oh, quanto deve soffrire!
(*A parte*)
Ha rendite stupende!
Cocchina delle mie viscere!
Sangue delle mie vene!
Mio figlio sarà il tuo sposo!

BLATTINA SILVIA

(*arrossendo*)
Avete indovinato.

DONNA BLATTA

(*abbracciandola con tenerezza*)
Eh sì,
già ho più d'un giorno, e ho capito,
piccina, qual è la tua pena.

BLATTINA SILVIA

Oh che fortuna! Che gioia!

DONNA BLATTA

(*esageratamente carezzevole*)
Pulisciti quel tuo bel visino
e lascia le tue lacrimucce
ai piedi di questi gigli.
Vado a chiamar mio figlio
perché ti veda.

BLATTINA SILVIA

Regina
sarò di questo prato,
ora che ho amore e ricchezze.

spa ->

Scena III

Scarafaggino il Nini, Donna Blatta e Silvia

Scarafaggino il Nini è un gentile e acchittato giovincello, la cui originalità sta tutta nel dipingersi la punta delle antenne e la zampa destra con polline di giglio. Poeta e visionario, educato dalla Blatta Negromantica di cui è discepolo, è in attesa d'un misterioso evento che dovrà decidere della sua vita… In una zampetta-mano ha un pezzettino di scorza d'albero sul quale stava scrivendo una poesia… Donna Blatta gli si fa accanto per decantargli i solidi averi di Silvia. Costei intanto bada a civettar qua e là con la sua margherita e, coprendosi il volto con una zampuccia, sospira estasiata. Già scotta il sole.

SCARAFAGGINO

(*a parte*)
Non mi sposo, madre!
Mille volte v'ho detto
che non voglio sposarmi.

DONNA BLATTA
(*piangendo*)
Tu, quello che vuoi,
lo so io: martoriarmi.

SCARAFAGGINO
Ma io non l'amo, madre.

DONNA BLATTA
Fallo lo stesso… Fallo!

SCARAFAGGINO
Senza amor non mi sposo.

DONNA BLATTA
Silvia possiede un cristallo
prezioso, che trovò
una notte suo nonno:
sì azzurro, che lo giudicò
senz'altro un pezzo di cielo.
Ha un granaio che trabocca.
Una casa ch'è una bellezza.
Lo vedi da te, se è sciocca!
Corteggiala con accortezza.
Dille che t'innamora
la sua faccina di stella:
che passi ogni tua ora
pensando solo a quella.
Insomma, ti devi sposare!
(*Ad alta voce*)
Fallo per me, di' di sì.
Io scappo a cucinare,
vi lascio tutt'e due qui.
(*Se ne va.*)

spa ->

Scena IV

Silvia e Scarafaggino il Nini

Silvia si ripara dal sole con la margherita e sospira anelante. Scarafaggino si siede su una pietruzza bianca e agita lento le antenne.

SCARAFAGGINO
(*leggendo la corteccia che ha nella zampa-mano*)
Oh papavero rosso che guardi tutto il prato,
come mi piacerebbe a te somigliare!
Tu il cielo mi dipingi col tuo velo rosato
piangendo la rugiada del primo albeggiare.
Sei la stella più chiara che su di noi risplenda,
sei il sole del bruchetto, ch'esce mattiniero.
Mi si secchi la vista, prima ch'io ti sorprenda
con le foglie avvizzite e ogni petalo nero!
Vorrei esser formica per poterti vedere

senza troncarti il gambo, che hai sì sottile.
E in eterno al mio fianco io ti vorrei tenere
per donarti i miei baci col miele d'aprile.
Perché i miei baci, tutti, son dolci e caldi, quanto
la fiamma che tien vivo questo mio ardore;
e fino a quando un giorno me n'andrò al camposanto
per te palpiterà tutt'intero il mio cuore…

BLATTINA SILVIA
(*sognante, a parte*)
Che appassionato madrigale
ha cantato!
(*Rivolta a Scarafaggino*)
Buongiorno, come stai?

SCARAFAGGINO
Io bene, e tu?

BLATTINA SILVIA
Io… cerco
quel che non so trovare.

SCARAFAGGINO
Cosa?

BLATTINA SILVIA
L'amore.

SCARAFAGGINO
Mica
è facile da scovare.

BLATTINA SILVIA
Il mio cuor cerca i baci.

SCARAFAGGINO
Li avrai.

BLATTINA SILVIA
Penso di no.
Quando ti sposerai?

SCARAFAGGINO
Il mio ideale
è impigliato nella stella
che pare un fiore.

BLATTINA SILVIA
Non è facile che secchi
con un raggio di sole?

SCARAFAGGINO
Possiedo l'acqua chiara
per calmarne l'ardore.

BLATTINA SILVIA
E dov'è, la tua stella?

SCARAFAGGINO
Nella mia fantasia.

BLATTINA SILVIA
(*con tristezza*)
La vedrai, un giorno o l'altro.

SCARAFAGGINO
Sarò il suo cantore:
le dirò madrigali

col vento in armonia.

BLATTINA SILVIA

Ti ricordi la sera
che sul sentiero in fiore
mi dicesti “T’amo”?

SCARAFAGGINO

Cose passate. Oggi
io non t’amo, Silvia.

BLATTINA SILVIA

(*piangendo*)
Già lo so.

SCARAFAGGINO

Per favore,
ti prego, ora non piangere.

BLATTINA SILVIA

Mi si schianta il cuore.
(Poverammé, non mi ama.)

SCARAFAGGINO

(*le si avvicina per consolarla*)
Non pianger più, suvvìa!

(*Mentre se ne stanno vicini, passan per via due blattine, piccole e petulanti. Una di esse tien legata a un filo d’erba secca una mosca*.)

LE BLATTINE

(*a gran voce*)
Lo sposo e la sposina,
ohòh, ohòh, olèro!

BLATTINA SILVIA

Lo volesse il Signore
che questo fosse vero.

SCARAFAGGINO

Non piangere, Silviettina.

BLATTINA SILVIA

Il cuore mi si scompone.

LE BLATTINE

(*andandosene*)
Lo sposo e la sposina,
ohòh, ohòh! olèro!

BLATTINA SILVIA

Come son sfortunata!

SCARAFAGGINO

Che triste situazione.

spa ->

Scena V

Scorpioncello il Trinciagiunchi, Scarafaggino il Nini, Donna Blatta e, poi, Donna Spocchie

Scarafaggino s’allontana in gran fretta dalla Blattina Silvia non appena vede giungere Scorpioncello il Trinciagiunchi. Scorpioncello è un vecchio taglialegna che vive nel bosco e che scende spesso in paese a ubriacarsi. È un ingordo insaziabile e una mala persona. Parla con voce da alcolizzato.

SCARAFAGGINO

Asciùgati gli occhi.

BLATTINA SILVIA

Vado.

SCORPIONCELLO

(*arriva ubriaco, cantando e traballando*)
Le foglioline del mentastro,
ahi delizietta assaporar.
Taratà, taratà, taratà.
(*Si gratta la testa con la sua mostruosa pinza*)
Tutta una mandria, in capo mi sta.
(*Cantando*)
Taratà, taratà, taratà.
(*Rivolto a Scarafaggino*)
Ciao, bamboccio.
(*A Silvia, muovendo comicamente la pinza*)
Oh, maestà!
Per San Piattolone, salute e amistà!
(*Gli altri due personaggi son seccatissimi*)
Forse disturbo, signori,
in questo prato fiorito?
Parlate dei vostri amori?
Pensate a farvi un nido?
Se vi do noia, me ne vo,
(*ammiccando maliziosamente e dando con la pinza una pacca sul ventre a Scarafaggino*)
perché vi possiate baciare.

SCARAFAGGINO

(*irritatissimo*)
Sta' pure qui.

SCORPIONCELLO

Resterò.

BLATTINA SILVIA

Sfacciato!

SCORPIONCELLO

Oh è bello fare
l'amore alla stagione nuova.
Tu sei poeta, e avrai notato
come funziona la cova.

SCARAFAGGINO

(*indignato*)
Taci.

SCORPIONCELLO

E chi ha fiatato!…
Magari sapessi parlare!
M'hanno allevato alla buona,
d'ulivi al sussurrare…

BLATTINA SILVIA

(*molto triste*)
Ohimè!

SCORPIONCELLO

Che c'è, brunetta?

BLATTINA SILVIA

Nulla.

SCORPIONCELLO

Nulla? Gesummaria!
È colpa della suoceretta?

BLATTINA SILVIA

Cretino!

SCORPIONCELLO

(*molto serio*)
La… *alistocrazia*
ha anch'essa i propri affanni.
Mi sono fatto una filosofia;
ché ne ho patiti, malanni,
nel corso della vita mia.
Son povero, ma onestamente.
M'ubriaco?… Mica è un reato!
Non s'ubriaca, la gente?
Io sono un vecchietto illibato.

SCARAFAGGINO

(*a parte*)
Un tristo.

BLATTINA SILVIA

Un ingordo.

SCORPIONCELLO

E chi
i suoi difetti non sbandiera?
Mi piace, eccome, pappare,
ma mica sono un'anima nera!

SCARAFAGGINO

Taci e ritorna al bosco.

BLATTINA SILVIA

Lasciaci, fratello.

SCORPIONCELLO

(*imperterrito, e leccandosi di gusto le lerfie*)
Proprio or ora ho mangiato un ricco vermicello,
squisito, tenerissimo, dolce, quasi un budino!
Era col suo poppante, un bebè piccinino
(*Silvia e Scarafaggino inorridiscono*)
che ho lasciato nel piatto: era un po' disgustante.

BLATTINA SILVIA

San Piattolone mio!

SCARAFAGGINO

Perché far tanto male?

SCORPIONCELLO

(*trascinato dall'entusiasmo e senza ascoltarli*)
Ho lasciato il bebè, perch'era ancor lattante.
E a me piacciono grandi, sàpidi!

SCARAFAGGINO

Criminale!
Tu non sai che hai distrutto, infame, un dolce tetto
ammazzando quel bruco per poterti saziare.

SCORPIONCELLO

Se vuoi mi batto sette e sette volte il petto,

e che San Piattolone mi perdoni.

SCARAFAGGINO

Ammazzare
è un peccataccio e, lui, non perdona chi è in colpa.

BLATTINA SILVIA

Oh povero bruchino senza mamma!

SCORPIONCELLO

(*ironico*)
Oh poeti,
se voi aveste sentito che dolcissima polpa!

SCARAFAGGINO

È indegno!

BLATTINA SILVIA

(*con forza*)
Che canaglia!

SCORPIONCELLO

(*leccandosi le labbra*)
Ohèi, statevi quieti,
che siete, se non sbaglio, tutt'e due commestibili!

BLATTINA SILVIA

(*correndo a rifugiarsi in casa di Donna Blatta*)
Che paura!

SCARAFAGGINO

(*spaventatissimo, si nasconde dietro il sasso dov'era seduto*)
Scorpioncello!

SCORPIONCELLO

Vi mangio in un boccone
senza ingrassar per questo.
Ma non temete, ch'io
rispetto i miei vecchi amici.
(*Dalla loro piccola tana escono Donna Blatta, zoppicante e infuriata, e Silvia, spaventatissima e in lacrime*.)

DONNA BLATTA

(*a gran voce*)
Birbantaccio!
Ubriacone incallito!
Che paura gli hai fatto!

SCORPIONCELLO

(*ridendo come un coniglio*)
Tutta una finta, signora.

DONNA BLATTA

(*rivolta a Scarafaggino*)
Ahi, come quel matto
t'ha conciato! Canaglia!
Povera Silvia!

SCORPIONCELLO

(*a parte*)
Oh delizie,
papparle le zampe.

DONNA BLATTA

Infame!

SCORPIONCELLO

vostra rispetto, signora…
(*Rivolto a Scarafaggino*)
Che temi, Scarafaggino?

SCARAFAGGINO

(*per nulla tranquillo*)
Io? Niente.

DONNA BLATTA

(*furibonda. A parte, con Silvia*)
Impossibile.

BLATTINA SILVIA

Non mi ama, ripeto.
M'ha detto ch'è innamorato
d'un fiore.

DONNA BLATTA

Quell'idiota!
Ma l'obbligherò ad amarti.

SCORPIONCELLO

(*sempre più ubriaco, a Scarafaggino*)
Aveva una zampa rotta
e io me lo mangiai.
Era un ragno assai bello.
(*Con una fragorosa risata*)
Era così saporito…!
(*Scarafaggino, il cui guscio non arriva a coprirgli tutto il corpo, parla con voce tremante per la paura tremenda che ha d'esser divorato da quella pantera in forma di scorpione*.)

SCARAFAGGINO

E con quale tranello
l'hai preso?

SCORPIONCELLO

(*avventandosi su Scarafaggino*)
Ho fatto così!

SCARAFAGGINO

(*urlando*)
Aiuto, mamma, m'accoppa!
(*Si libera dallo scorpione e scappa con sua madre*)

DONNA BLATTA

(*fuor dei gangheri*)
Vattene, infame bandito!

SCORPIONCELLO

(*traballando*)
Evvia, chi te lo tocca!
(*Durante questa scena è apparsa la Blatta bambina passata poco fa con la mosca legata a un filo. Come Scorpioncello la scorge, le si avvicina, le strappa la mosca e se la mangia*.)

LA BLATTINA

(*piangendo e strillando*)
Ih, la mia mosca! la mia mosca!

SCORPIONCELLO

Uh che ricco mangiare!

BLATTINA SILVIA

(*abbracciandosi a Donna Blatta*)
Aiuto, che ci azzanna!

SCORPIONCELLO
(*con voce cavernosa, per spaventarle*)
Vi vengo a divorare!

LA BLATTINA
(*fugge impaurita*)
Oh, mamma, ho tanta paura!…
(*Fuori scena s'ode un clamor di voci e di grida di compassione*.)

BLATTINA SILVIA
Che è?

DONNA BLATTA
Che sta succedendo?
(*Entra in scena un gruppo di Blatte Contadine, recanti sulle braccia una Farfalla bianca con un'ala spezzata, svenuta. Le Blatte hanno in spalla zappe e falci. Con loro giunge la Blatta Negromantica. Tutti si avvicinano. Scorpioncello il Trinciagiunchi cade lungo disteso sul sacrosanto suolo, ormai al colmo dell'ubriachezza*.)

BLATTA NEGROMANTICA
Povera farfallina ferita!

BLATTA CONTADINA
Morirà.

BLATTA NEGROMANTICA
Ha solo un filo di vita,
ma penso si salverà.

BLATTA CAMPAGNOLA
È caduta dall'alto d'un tremendo cipresso.
S'è rotta un'ala.

BLATTA NEGROMANTICA
Povera, povera ombra sognante,
che conosci i segreti dell'acqua e dei fiori!
Oh vederti morire in quest'alba raggiante,
fra il compianto dei dolci profetici usignoli!

BLATTA CONTADINA
Che pena essa mi fece, sul sentiero distesa!

BLATTA NEGROMANTICA
Che fortuna per noi, ripugnanti e meste!,
carezzarti le ali di bianchissima seta
e aspirare l'aroma della linda tua veste!
(*Donna Blatta tira fuori di casa delle erbe larghe e delicate con le quali la Blatta Negromantica pulisce le ferite della Farfalla*)
Dolce stella caduta da un albero sonnolento,
che amara aurora han visto gli occhi tuoi nel cascare?

SCARAFAGGINO
Oh che pena profonda nell'anima mi sento!

BLATTINA SILVIA
(*a sua madre, Donna Spocchie, che arriva in gran fretta. Piangendo*)
Lui non mi ama, mamma.

DONNA SPOCCHIE
(*asciuttissima*)
E che ci posso fare!…

BLATTINA SILVIA

Ormai ama una stella!

DONNA SPOCCHIE

Chissà che s'è immaginato!
Così dipinto e sì brutto!

(*Se ne va, volgendo altrove il volto in modo provocatorio.*)

BLATTA

Guardate, ha sospirato!

BLATTE

Apre gli occhi!

LA FARFALLA

(*sommessamente, e in sogno*)
Voglio volare, voglio
volare, il filo è lungo!

BLATTA NEGROMANTICA

(*a Donna Blatta*)
Portala a casa tua.
Si sveglia. Ti raggiungo.

LA FARFALLA

Il filo va alla stella
dov'è il mio tesoro;
le ali le ho d'argento,
il mio cuore è d'oro:
il filo sta sognando
col suo vibrar sonoro…

BLATTA NEGROMANTICA

Badate, nel portarla,
di non recarle danno.

(*le Blatte portano la Farfalla in casa di Donna Blatta. Rivolte a Donna Blatta*)
Dàlle rugiada vecchia,
mettile un caldo panno
con impiastri d'ortiche
e polline di gigli.

DONNA BLATTA

La guarirà, signora?

BLATTA NEGROMANTICA

Presto ristarà bene.
Le prescrivo per giunta bagni di luna e siesta
laggiù tra le umide ombre dell'antica foresta.
Entriamo ora a vederla. Che bella!

DONNA BLATTA

Oh, che bella!

spa ->

Scena VI

Scarafaggino il Nini, Scorpioncello il Trinciagiunchi e Blatta Negromantica

SCARAFAGGINO

(*rivolto al suo papavero*)
Papavero, l'ho vista la mia segreta stella!

SCORPIONCELLO

(*sdraiato a pancia all'aria sul prato, e come in un confuso limbo)*

Nove mosche ho pappato,
un ramarro, un'ape,
un alveare intero.

SCARAFAGGINO

Il mio cuor si lamenta
d'un amor che lo punge!

BLATTA NEGROMANTICA

(*esce dalla sua piccola tana e molto seria corre accanto a Scarafaggino. Mettendogli una mano sulla spalla*)

Figlio mio, la tua sorte
dipende dalle ali di questa farfalla ansiosa.
Non bramarla, potresti incontrare la morte.
Te lo dice un'amica, ormai vecchia e acciaccosa.
(*Disegnando un cerchio in terra con uno stecco*)
Questo magico cerchio è una voce sincera:
Se di lei t'innamori, guai a te: perirai.
Sul tuo povero capo cadrà la notte nera.
La notte senza stelle dove ti perderai…
Pensaci fino al buio.
(*Se ne va*.)

SCARAFAGGINO

(*declamando dongiovannescamente*)

Ma che ho nella testa?
Che matassa d'amori il vento ha in me imbrogliato?
Perché in me è già avvizzito il fior della purezza
mentre nel mio pensiero un altro fiore è nato?
Chi è costei ch'è giunta a mutarmi ventura
con tremolio d'ali, bianca come ermellino?
Mi muterò in tristezza sopra la notte oscura
e chiamerò la mamma come da piccolino?
Oh papavero rosso che guardi tutto il prato!
Come mi piacerebbe a te somigliare.
Acquieta la tristezza di quest'innamorato
piangendo la rugiada del primo albeggiare.
(*Si siede sulla pietra e piange con la testolina fra le mani. Lo Scorpioncello Trinciagiunchi si rialza a fatica e, fra un capitombolo e l'altro, s'allontana cantando con voce cavernosa*)

SCORPIONCELLO

Le foglioline del mentastro,
ahi delizietta assaporar.
Taratà, taratà, taratà.
(*La luce ha invaso la scena*)
Cala la tela.

spa ->

ATTO SECONDO

Giardino. La scena di fondo è una grande cascata d'edera su un suolo interamente coperto di gigantesche margherite. È un vero e proprio bosco di fiori. A sinistra del palco, e su parte del fondale, brilla e si perde nel folto degli steli l'acqua d'una fonte… Il crepuscolo inoltrato tinge di soave luce ogni pianta.

spa ->

Scena I

1ª Blattina contadina, 2ª Blattina contadina

Arrivano da destra due Blattine contadine che vivono a piè d'un fungo. Sono molto vecchie. Una di esse, per tutti i dintorni, è in odor di santità.

BLATTINA SANTA
Che gran pena, comare, che pena! Voi l'avete
visto Scarafaggino declamare sul prato?

1ª BLATTINA
L'ho visto dondolarsi sopra un filo di ragno.
Cantava triste, triste. Quasi stesse sognando.
Non pensa a guadagnarsi la vita onestamente.

BLATTINA SANTA
È buono e mite. È un grande poeta.

1ª BLATTINA
Un vagabondo!
Sopra il filo d'un ragno non si vive.

BLATTINA SANTA
Comare,
non criticar nessuno, disse il Gran Piattolone.
(*L'altra Blattina abbassa le antenne*)
"Meditate con l'erba che nasce la vostra vita
e sopportate in voi i difetti degli altri.
Val di più nel mio regno chi canta e chi gioca
di colui che trascorre la vita lavorando…;
dovete esser la terra, dovete esser l'acqua,
petali nel roseto e corteccia sul tronco".

1ª BLATTINA
Forse il Gran Piattolone non mangiava, comare?
(*Beffarda*)
Dille un po' a un affamato, queste frasi.

BLATTINA SANTA
Tacete!
La fame è un demonio con antenne di fuoco
che devi allontanare…

1ª BLATTINA
Mangiando, no?

BLATTINA SANTA
Pregando.

1ª BLATTINA
Andiamo, su, comare. Voi siete santa e saggia,
ma non per questa vita parlò San Piattolone.
Scarafaggino il Nini, se non lavora e s'applica,
di fame morirà, sì sveglio e pitturato…
Saprei occuparlo io, fossi sua madre…!

BLATTINA SANTA
Amica,
un amore impossibile fu il suo ultimo canto,
dove parlava d'ali di farfalla ferita,
più degna di rugiada delle carni del nardo.

1ª BLATTINA
Ma che piaga tremenda, sta gente sfaccendata!
BLATTINA SANTA
Abbiate compassione del bell'innamorato…!
"Sopportate su voi le ferite degli altri,
gli altrui dolori", ancora disse San Piattolone.
1ª BLATTINA
Ma a me che me n'importa di tanta balordaggine?
Eppoi, d'una farfalla perché s'è innamorato?
Non lo sa che con quella non potrà mai sposarsi?
BLATTINA SANTA
Un po' di nero fango ch'è mai sopra la neve,
quand'essa così bianca giunge Dio sa di dove?
1ª BLATTINA
(*risoluta*)
Ma cade giù dai gigli!
BLATTINA SANTA
(*severa*)
Comare, non giurarlo.
1ª BLATTINA
Scarafaggino, insomma, è matto.
BLATTINA SANTA
È tanto buono!
Resterò in orazione, perch'abbia un po' di requie.
Mi ricorda, il suo canto, il mio amor giovanile.
1ª BLATTINA
(*tutta immusonita*)
Andiamocene a casa, ch'è già buio.
BLATTINA SANTA
(*molto triste*)
Sì, andiamo.
(*Escono entrambe da destra, penetrando nell'edera dove hanno le loro tane. È già notte fonda e cade il primo raggio di luna sul bosco di margherite. L'acqua della fonte ha un tremore di remota tenerezza*.)

spa ->

Scena II

Farfalla, Blatta Negromantica, Donna Blatta e quattro Blatte Contadine

Entrano da destra la Blatta Negromantica e Donna Blatta, la mamma di Scarafaggino. Parlano animatamente tra loro.

DONNA BLATTA
Per la nostra farfalla e il suo bagno lunare
questo è un ottimo prato.
BLATTA NEGROMANTICA
Le sue ali di cera,
di quel mattino puro potranno ritrovare,
quando fransero il sole, la lor forza primiera.
DONNA BLATTA
Essa giunge dall'alba. È un nobil fiore errante,
disse mio figlio ier sera.

BLATTA NEGROMANTICA

Fate molta attenzione,
Donna Blattina cara.

DONNA BLATTA

Il suo cuor spasimante
di notte le alza canti ricolmi di passione.

BLATTA NEGROMANTICA

In guardia, dunque.
(*Rivolta alle due Blattine, chiamandole*)
Qua! Pian piano e senza scosse!
Badate che le ali al suol non sian strisciate!
Reggetele le antenne, ché dalla brezza mosse
potrebbero spezzarsi. Poi il ruscello saltate!
(*Rivolta a Donna Blatta*)
Sono già qui, signora.
(*Entrano in scena quattro Blattine Contadine che sui loro gusci trasportano la farfalla. Alle Contadine*)
Posatela lentamente.
(*A Donna Blatta*)
Le avete messo unguento di mosca ben pestata?

DONNA BLATTA

Gliel'ho messo due volte.

BLATTA NEGROMANTICA

(*esaminandola*)
Non ci vede né sente.
I suoi occhi son spenti e ha la bocca serrata.
Da che regno sei giunta, col tuo bianco vestito?

DONNA BLATTA

(*ricordando*)
Essa giunge dall'alba. Essa è un volante fiore.

BLATTA NEGROMANTICA

Con le ali spezzate ed il cuore ferito
verso i regni t'avvii dove gela l'amore.
(*Rivolta a Donna Blatta*)
La lasceremo qua, sotto la luna! Sento
ancor la triste voce, delle querce al frusciare,
che diceva perdendosi nell'anima del vento:
Morta, morta è la fata e dei campi e del mare.

DONNA BLATTA

Dolore e morte assediano, ahimè, la mia casetta.
Scarafaggino insiste nel cantare i suoi amori.

BLATTA NEGROMANTICA

Bisognerà sposarlo con Silvia, e in tutta fretta.
Giocar deve e distrarsi.
(*Rivolta a una Contadina*)
Tu rimani tra i fiori
a vigilare i sogni della bianca dormiente.
Se sospira, avvicinale questo mio pio fuscello.

DONNA BLATTA

(*fissa sulla propria idea*)
Ah, mia dotta vicina, il mio cuor non presente
nulla di buono.

BLATTA NEGROMANTICA

(*senza farle caso*)

E attenta! Attenta a Scorpioncello!

(*Donna Blatta piange in silenzio*)

Su, animo, signora. Voi mi sembrate inquieta.

DONNA BLATTA

(*piangendo*)

Tutta colpa, sì, tutta, di quel marito mio.
Non c'è peggior disgrazia di chi nasce poeta.
Tutti li brucerei!

BLATTA NEGROMANTICA

Li brucerà l'oblio.

(*Se ne vanno. La scena resta spezzata. La Blattina Guardiana s'appoggia allo stelo d'una margherita e lì rimane immobile, muovendo lenta le antenne*.)

spa ->

Scena III

Farfalla e Blatte Guardiane

FARFALLA

(*svegliandosi*)

Volerò lungo il filo d'argento.
I miei figli m'aspettano,
laggiù nei lontani campi,
filando sulle loro rocche.
Io sono lo spirito
della seta.
Vengo da una misteriosa arca
e vado verso la nebbia.
Che nel suo covo il ragno
canti,
che l'usignolo mediti
la mia leggenda;
che la goccia di pioggia stupisca
scivolando sulle mie ali morte.
Filai sulla carne il mio cuore
per pregar nelle tenebre,
e la morte mi diede due ali bianche
ma accecò la fonte della mia seta.
Ora capisco il lamento dell'acqua,
e il lamento delle stelle,
e il lamento del vento sulla montagna,
e il pungente ronzio
dell'ape.
Perch'io sono la morte
e la bellezza.
Ciò che dice la neve sopra il prato,
il falò lo ripete:
le canzoni del fumo nel mattino
le dicon le radici sottoterra.
Volerò lungo il filo d'argento;

i miei figli m'aspettano.
Che nel suo covo il ragno
canti,
che l'usignolo mediti
la mia leggenda;
che la goccia di pioggia stupisca
scivolando sulle mie ali morte.
(*La Farfalla muove lenta le ali.*)

spa ->

Scena IV

Farfalla, Scorpioncello il Trinciagiunchi e Blatte Contadine

Sbuca da destra la graziosissima pinza di Scorpioncello.

SCORPIONCELLO
Un aroma squisito
di fresche carni
m'è giunto.
BLATTA GUARDIANA
(*irata*)
Vattene!
SCORPIONCELLO
Lasciamela vedere!
(*Avvicinandosi*)
BLATTA GUARDIANA
Torna al bosco, ubriacone!
SCORPIONCELLO
Lo fossi, ubriacone.
Le avrei già divorato
le ali.
BLATTA GUARDIANA
Svergognato!
Va' via da questo bosco!
SCORPIONCELLO
(*supplichevole*)
Appena appena un boccone,
lì dov'ha la ferita!
La punta d'una antenna!
BLATTA GUARDIANA
(*infuriata*)
Se non te ne vai svelto,
chiamo, e avrai sul groppone
le mie compagne.
SCORPIONCELLO
(*serio*)
Ehi, senti.
Puoi ringraziare il vecchione
che sono, sennò che pranzo
col tuo saporito capo.
(*Scorpioncello s'avvicina lesto alla Farfalla per addentarla*.)
BLATTA GUARDIANA
(*allarmata*)

Bada ch'io grido! Vattene!
(*La Farfalla si muove*)
Guai a te se tu la svegli!

SCORPIONCELLO
(*saltando e ridendo a scossoni*)
Che dice la damina
tenera e appetitosa?

BLATTA GUARDIANA
(*avviandosi per picchiare Scorpioncello*)
Questo non lo sopporto!

SCORPIONCELLO
(*vicinissimo alla Farfalla e aprendo la pinza*)
Perché non t'avvicini?

BLATTA GUARDIANA
(*atterrita*)
Venite, se la mangia!

SCORPIONCELLO
(*facendosi indietro*)
Zitta, brutta blattaccia!

BLATTA GUARDIANA
Vattene svelto a casa!

SCORPIONCELLO
(*cantando cinicamente*)
Corro nella mia tana
a pappar dieci mosche.

BLATTA GUARDIANA
(*indignata e dandogli uno spintone*)
Fila!

SCORPIONCELLO
(*beffardo*)
È una buona cena!

BLATTA GUARDIANA
Sei una canaglia e mezzo!

SCORPIONCELLO
(*andandosene*)
E tu, matta e zitella!
(*La Blattina Guardiana, sulle furie, s'avvicina alla Farfalla e la esamina, poi torna al proprio posto. Sempre più lontana si sente scantarellar la voce da alcolizzato di Scorpioncello*.)

spa ->

Scena V

1ª Lucciola, 2ª Lucciola, 3ª Lucciola, Farfalla e Blatte Guardiane

Fra l'erba brilla un gruppo di Lucciole. Avanzano lentamente.

1ª LUCCIOLA
Potremo finalmente bere
la rugiada.

2ª LUCCIOLA
Ho visto or ora sul lago
tremare i gigli.
Presto cadrà sull'erba,

cristallina e santa.

1ª LUCCIOLA
Cadrà giù dalle fronde
o arriverà col freddo?

3ª LUCCIOLA
Mai conosceremo
l'inconoscibile.
Già il mio lume s'è spento,
sono vecchia e intristita,
e mai ho visto scendere
la rugiada dai rami.

2ª LUCCIOLA
Scaturirà dalla terra.

3ª LUCCIOLA
Ha detto un vecchio savio:
"Bevete le dolci gocce
serene e tranquille
senza domandarvi mai
da dove giungano".

1ª LUCCIOLA
Addolciscon l'amore,
tali gocce.

3ª LUCCIOLA
Noi vecchi
sappiamo che l'amore
è eguale alla rugiada.
La goccia che inghiottisci
non ritorna sul prato:
come l'amor, si perde
in pace nell'oblio.
E domani altre gocce
brilleranno sull'erba
che in pochi istanti
più non saran rugiada.

1ª LUCCIOLA
Via, non rattristiamoci…

2ª LUCCIOLA
Cieco è il mio vecchio lume.

1ª LUCCIOLA
…noi che in cerca d'amore
vaghiamo in questo luogo.

2ª LUCCIOLA
Presto vedrò brillare
e le foglie e la terra.

1ª LUCCIOLA
Son le rugiade a formare
i prati.

(*Sono ormai molto vicine alla Farfalla, che le ode e comincia a parlare come in sogno*)

FARFALLA

Ho or ora udito
come le chiare gocce
dolcemente parlassero,
misteri raccontandosi
di sconfinati campi.

3ª LUCCIOLA

(*voltandosi bruscamente*)
Le gocce non parlan mai:
nascono come alimento
delle api e delle lucciole
e spirito non hanno.

FARFALLA

Parlano il granel di sabbia,
e le foglie degli alberi,
e tutte quante seguono
un diverso sentiero:
ma tutte le voci e tutti
i canti che ascoltiamo
son strani travestimenti
d'un canto solo. Un filo
mi porterà nei boschi
dove si vede la vita.

3ª LUCCIOLA

Sei per caso una fata?

FARFALLA

Chi io fui, non lo so.
Mi sono estirpata il cuore
e l'anima lentamente:
e il mio povero corpo
ora è morto e vuoto.

1ª LUCCIOLA

Godi l'amore lo stesso,
ché già il mattino arriva.
Bevi con allegria
le gocce della rugiada!

FARFALLA

Non so cosa sia l'amore
né mai io lo saprò.

1ª LUCCIOLA

L'amore è il bacio
nella quiete del nido,
mentre le foglie tremano
mirandosi nell'acqua.

FARFALLA

Ho le ali spezzate
e gelido è il mio corpo.

1ª LUCCIOLA

Puoi però dare baci
e muovere le antenne.

FARFALLA

Ahimè, che non ho bocca!

1ª LUCCIOLA

È bello il tuo vestito!

FARFALLA

Voialtre siete stelle?

1ª LUCCIOLA

Cerchiamo un innamorato
e procediamo ebbre
d'amore per il sentiero.

FARFALLA

Non so cosa sia l'amore.
Perché turbate il mio sonno?

2ª LUCCIOLA

Ti lasceremo in pace!
Sii felice!

FARFALLA

Il filo
d'argento porta ai campi
dove si vede la vita…
(*Le Lucciole si ritirano commentando*)

1ª LUCCIOLA

Sarà una fata?

2ª LUCCIOLA

Il suo corpo
è addormentato.

1ª LUCCIOLA

Mi spaventa vederla
sì bianca e solitaria.

3ª LUCCIOLA

È una farfalla
mezza morta di freddo.

2ª LUCCIOLA

Quale immenso mistero!
Andiamo nel nostro campo.

3ª LUCCIOLA

…E che richiami amore
il vostro corpo acceso.
Ah, potersi avvinghiare
ad un robusto amante!

1ª LUCCIOLA

(*incuriosita*)
Perché ha detto che parlano
le gocce di rugiada?
(*Le Lucciole se ne vanno*.)

spa ->

Scena VI

Farfalla, Scarafaggino il Nini e Blatte Guardiane

L'altra Blattina gira su e giù per la scena. Appare Scarafaggino il Nini, graziosamente dipinto di giallo. È afflitto e dolente in

volto.

SCARAFAGGINO

(*con accento declamatorio*)
Le foglie e i fiori
stavano appassendo.
Io serbavo il silenzio
della mattina.

BLATTINA CONTADINA

(*irritata*)
(Ecco che ora abbiamo
proprio chi ci voleva.)
S'è dipinto di giglio
per innamorarla.

SCARAFAGGINO

Era il felice tempo dei miei versi tranquilli,
quando alla mia porta è apparsa
una fata vestita di neve trasparente
per involarmi l'anima.
Che far su questi prati senza amore né baci?
Mi butterò nel lago?
Penso talora al mondo da mia madre sognato,
un mondo di letizia ben oltre questi rami,
ricolmo d'usignoli e di prati infiniti:
mondo della rugiada
dove l'amor non cessa.
E se San Piattolone non ci fosse? Qual fine
avrebbe l'amarezza mia fatale? Sui rami
non veglia forse chi, a tutto il creato,
ci volle superiori?

BLATTINA CONTADINA

Ahimè, che peccato!
Decisissimamente è ammattito del tutto!

spa ->

Scena VII

Farfalla, Scarafaggino il Nini, Blatte Guardiane e Blatta Negromantica

SCARAFAGGINO

(*avvicinandosi alla Farfalla*)
Dorme la casta regina del prato?
Quella che la rugiada rapprende?
Quella che sa il segreto d'ogni erba
e il canto d'ogni acqua?
(*La Farfalla non risponde e danza*)
Non rispondi? La mia appassionata
voce non hai udito?
(*La Farfalla ha un moto come per volare*)
Vuoi volare? Su te c'è molta ombra
e hai un'ala spezzata…
Coi baci guarirò le tue ferite
se mi vorrai sposare;

e un usignolo immenso ch'è mio amico
ci porterà volando nel mattino.
Non cercar di volare. È notte. Guarda
quanta ombra sui rami
e l'ombra è il peso che tutti addormenta:
sottilissima, schiaccia.
(*La Farfalla cade al suolo*)
Senza di te il mio cuore inaridisce.
(*Scarafaggino le si avvicina*)
Ascolta quel che dico
non pensar di volare verso i monti
e resta a casa mia.
Catturerò, perché tu ti diverta,
una brava cicala
che cullerà i tuoi sogni nella notte
e di prima mattina.
Ti porterò sassolini di fonte,
(*la Blattina Guardiana va tra gli steli delle margherite per sentir meglio*)
e formicuzze nane;
e le gocce berrai della rugiada
sulle mie labbra ardenti.
Che ho visto, sulle tue antenne?
Farfalla! Oh, specchio di tutte le fate!
che somigli ad un fior dell'altro mondo
o alla spuma dell'onda.
(*Scarafaggino sta abbracciando la Farfalla. Costei gli si abbandona inconsapevole*)
Hai il corpicino freddo. Vien con me,
ché tiepido è il mio rifugio
donde potrai vedere il prato verde
perdersi in lontananza.
(*La Farfalla si scosta bruscamente e si mette a danzare*)
Cuore non hai? La luce delle mie
parole non t'ha bruciato?
E allora, a chi confido le mie pene?
Oh incantato Papavero!
Fonte della rugiada del mio prato!
Perché, mentre l'acqua ha l'ombra
fresca in estate, e mentre grazie agli occhi
senza fine degli astri si rischiara
la tenebra notturna,
non ha amore il mio cuore?
Chi mi diede questi occhi ch'io non voglio,
queste mani che cercano
di stringere un amor che non comprendo,
che termina con la mia vita?
Chi mi perde nell'ombra?
Chi mi danna a soffrir così senz'ali?

BLATTA GUARDIANA

Perché, Scarafaggino, gridi tanto?
È matto.

BLATTA NEGROMANTICA

Che succede?

[…].[1]

[1] In tronco nell’originale.

ALTRI SPAGNOLI

Gustavo Adolfo Bécquer

Rimas

spa ->

VII

Del salone in un angolo buio,
forse là dal padrone obliata,
silenziosa e coperta di polvere
vedevasi l'arpa.

Quante note sulle sue corde,
come uccelli fra i rami, dormivano,
aspettando la mano di neve
esperta nel tocco!

Ah, pensai, troppe volte anche il genio
così dorme sepolto nell'anima
e sospira una voce che dica
come a Lazzaro: "Sorgi, e cammina!"

XI

– Ardente io sono, io sono bruna,
io sono il simbolo della passione,
con tutta l'anima bramo godere;
è me che cerchi? – No; non sei tu.

[…]
– Io sono un sogno, son l'impossibile,
vano fantasma di nebbia e luce;
sono incorporea, sono intangibile;
non posso amarti. – Oh, vieni, tu!

XII

Perché son, bimba, i tuoi occhi
verdi come il mare, ti duoli:
verdi l'ebbero le naiadi,
verdi li ebbe anche Minerva
e son verdi le pupille
delle urì del profeta.

Veste è il verde ed ornamento
del bosco di primavera.
Lo sciorina luminoso
fra i suoi sette colori l'iride.
Verdi sono gli smeraldi,
verde il color di chi spera,
e le onde dell'Oceano
e l'alloro dei poeti.

È la tua guancia, nuova,
rosa coperta di brina,
dove il carminio dei petali
si scorge di tra le perle.

E, tuttavia,
so che ti lagni,
perché i tuoi occhi,
pensi, la sciupano:
ma non lo credere,

giacché sembrano le tue pupille,
umide, verdi e inquiete,
le prime foglie del mandorlo
che al soffio della brezza tremano.
La tua bocca è di rubini,
purpurea melagrana aperta,
che nell'estate invita
a spegnere in lei la sete.

E, tuttavia,
so che ti lagni,
perché i tuoi occhi,
pensi, la sciupano:
ma non lo credere,

giacché sembrano, se, corrucciata,
le tue pupille sfavillano,
le onde marine che rompono
contro i cantabrici scogli.

La tua fronte che corona,
crespo, l'oro di densa treccia
è una cima nevosa ove il giorno
la sua ultima luce riflette.

E, tuttavia,
so che ti lagni,
perché i tuoi occhi,
pensi, la sciupano:
ma non lo credere,

giacché, fra le bionde ciglia,
presso le tempie, somigliano
aurei bottoni di smeraldo
che un ermellino bianco allaccino.

XIII

La tua pupilla è azzurra, e quando ridi
la dolce trasparenza mi ricorda
il tremulo fulgore del mattino
che nel mar si rispecchia.
La tua pupilla è azzurra, e quando piangi
le cristalline lacrime mi sembrano
brillanti gocce di rugiada sparse
sopra una violetta.

La tua pupilla è azzurra, e se risplende,
punto lucente, nel suo fondo un'idea,
nel cielo della sera essa m'appare
una sperduta stella!

XVIII

Trafelata pel ballo,
le guance in fiamme, anelante il respiro,
al mio braccio appoggiata
s'abbandonò in un canto della sala.

Sulla garza leggera
che il seno palpitante sollevava
un fiore su e giù andava
seguendo il dolce ritmo cadenzato.

Come in perlacea culla
che il mar sospinge e zèffiro carezza
forse lì lei dormiva
nel soffio delle sue labbra dischiuse.

– Oh, chi così, pensavo,
il tempo potrà mai lasciar trascorrere!
Oh, se dormono, i fiori,
che dolcissimo sogno!

XXII

Com'è viva la rosa che tu hai colto,
sì vicina al tuo cuore!
Mai fino ad oggi vidi in questa terra
sopra il vulcano il fiore.

XXIX

Sul grembo il libro
teneva aperto;
mi sfioravan le guance

i suoi riccioli neri;
non vedevamo le lettere,
nessun dei due, credo;
ma entrambi conservavamo
un profondo silenzio.
Quanto durò? Neppure
allora avrei potuto dirlo;
so solo che si sentiva
soltanto il respiro
che anelante sfuggiva
dal prosciugato labbro.
So solo che ci voltammo
entrambi ad un tempo
e c'incontrammo con gli occhi
e scoccò un bacio.
…….
…….
Creazione di Dante era il libro,
era il suo *Inferno*.
Quando vi riabbassammo gli occhi
io dissi con un tremore:
– Capisci come un poema
possa esser chiuso in un verso?
E lei raggiante rispose:
– Or sì, lo capisco!

XXX

S'affacciava una lacrima ai suoi occhi
e al mio labbro una frase di perdono;
parlò l'orgoglio e s'asciugò il suo pianto
e la frase morì sulle mie labbra.
Seguo una strada, lei ne segue un'altra;
ma se ripenso al nostro mutuo amore,
ancora dico: "Perché tacqui, allora?"
E dirà lei: "Ed io, perché non piansi?"

XLIII

Posi il lume in un angolo, e sull'orlo
mi sedetti del letto scompigliato,
muto, tetro, con la pupilla immobile
fissa sulla parete.

Quanto tempo passò? Non so; sbollita
l'ubriachezza atroce del dolore
la luce già filtrava, alle finestre
rideva il sole.

Né so nemmeno in ore sì tremende
ciò che pensavo, e ciò che mi successe;
ricordo solo il pianto e le bestemmie

e come in quella notte io invecchiai.

Miguel de Unamuno

Episodi domestici

spa ->

I

Steso sul letto
come nella tomba,
aspettando il sonno;
accanto a me il piccino
giaceva nella culla;
e là, in fondo
– in mezzo una stanza –
sotto una lampada
di quieta luce d'un verde effuso
tre forme scorgevo
piegate in un bisbiglio
d'avemarie.
Eran mia madre, mia moglie, mia sorella,
come lontane
da questo e da quell'altro mondo che aspettiamo
sul limite.
Attraverso le silenziose stanze,
dove i miei figli
– senz'anima nei corpi rilassati –
giacevano immersi
nel profondo riposo
passava il sussurrio
filtrando nella calma del respiro;
sognavo senza sognare:
Son forse morto?
Fingevano una visione
d'eternità, un quadro,
un simbolo di vita.
Sentii laggiù, nel buio e nella culla,
come un sospiro;
s'agitava
chiedendo al sogno un nuovo volto, il piccolo.
E la destra protesi
per toccare il suo corpo
e così sincerarmi che le tenebre
custodivano in seno

il mio bimbo, concreto
in peso e in volume.
E al sentir sulla mano
il caldo del suo fiato,
pensai, quasi sognando:
No, non son morto!
E intanto le tre forme
seguitavano immobili e piegate
come un corpo solo;
e il lume della lampada,
pure immobile,
e immobile il silenzio,
e dall'intero cerchio
– quasi un incenso
sonoro, invisibile –
lente salivano,
come rugiada dalla terra al cielo,
avemarie.
Sentii l'eterno… poi il nulla.
Al risveglio, di giorno,
laggiù nelle sfumate lontananze,
dove alfine si fondono i ricordi,
la pacata visione, verde, immobile,
svanendo ancor cantava
avemarie.

II

Di notte, nel mio studio.
Profonda solitudine; odo il palpito
del mio petto agitato
– perché si sente solo,
perché si sente
bersaglio della mente –
e odo il sangue
il cui lieve sussurro
colma il silenzio.
Si direbbe il cader del filo liquido
in fondo alla clessidra.
Di notte, solo, qui, questo è il mio studio;
tacciono i libri;
la mia lampada ad olio
d'una luce di pace bagna i fogli,
luce come di sacrario;
tacciono i libri;
dei poeti, dei dotti, dei filosofi
dormon gli spiriti;
e, cauta, è come s'aggirasse intorno
a me la morte.
Mi volto a tratti per veder se guata,
scruto la tenebra,
mi sforzo di scoprirne l'ombra vaga

fra le ombre;
penso all'angina,
alla mia età virile; dai quaranta
son passati due anni.
Ed è una tentazione che mi domina
lanciatami dal silenzio,
qui, nella solitudine,
dal silenzio e dalle ombre.
E mi dico: "Chissà che, presto, quando
verranno ad annunziarmi
che la cena m'aspetta,
non trovino che un corpo
pallido e freddo
– la cosa che io fui, questo che aspetta –
stecchito e silenzioso come i libri,
fermatosi già il sangue
rappreso nelle vene,
il petto silenzioso
nel lume mite del mansueto olio,
lampada funeraria".
Nel terminare queste righe trepido,
ch'esse non sembrino
strano testamento,
bensì presentimento misterioso
dall'ombra dell'aldilà,
dettatemi da un'ansia
di vita eterna.
Le ho finite, e ancor vivo.

Colomba

spa ->

Come colomba dalle argentee piume
che per la terza volta preso il volo
dall'arca non portò con sé l'olivo,
ma nell'arcobaleno fra le nubi
si perse, segno
della promessa, così tu, colomba
bianca dei cieli,
vieni a annunciarci che c'è terraferma
al di là dove potrà attecchire
il nostro spirito
e nell'eternità
fiorire!

“Stava la Vergin Maria”

spa ->

Stava la Vergin Maria
presso la greppia a Betlemme,
e Dio, con dei “Così sia”,
ninnava e cullava lemme.
L’asino, il bue ed ogni
altra creatura sognava.
Ma Dio non aveva sogni,
Bambino che i baci strappava.
L’alba del tempo spuntava,
la luce i sogni ammantava.
La Vergin Maria sognava,
sognava la croce e cantava.

Manuel Machado

I giorni senza sole

spa ->

Il lupo bianco dell'inverno,
il lupo bianco viene,
con i feroci occhi iniettati
di sangue gelato, fissi e crudeli.
Maledetto lupo inverno che ti porti
i vecchi e i deboli!
Riuniamoci, e che tutti
abbiano una famiglia,
un libro e fuoco allegro!
E mentre, fuori, l'ascia
il tronco secco fende,
che sarà rosso nel camino, chiudiamo
la porta e la finestra… Dio non ci ama!
Tregua! Siamo amici…
Un tepore di pace fra noi regni
tutt'intorno alla lampada che spande
la tranquilla poesia del presente.
E tu, mio amore, le cui labbra rosse
sono ormai il solo fiore, amami… dammele!
Ché il lupo bianco dell'inverno,
il lupo bianco viene!

Dice la chitarra

spa ->

Parlo, singhiozzo, deliro,
e so del riso e del pianto.
Con le bocche rosse, canto.
Con gli occhi neri, miro.
Con gli innamorati, sospiro,
e rido coi buontemponi.
Le note son goccioloni
di cui il roseto si bagna…
E tutto il sale di Spagna
è vivo nei miei lacrimoni.

Una canta una canzone

spa ->1

Finché non le canta il popolo
le strofe non sono strofe,
e quando le canta il popolo
nessuno sa più l'autore.
Questa è la gloria, Guillén,
di chi compone canzoni:
sentir dire la gente
che non le ha scritte nessuno.
Fa' in modo che le tue strofe
finiscano tra il popolo,
e cessino d'esser tue
per essere degli altri.
Ché a fondere il proprio cuore
con l'anima popolare,
ciò che si perde del nome
s'acquista d'eternità.

La pioggia

spa ->

Il pleure dans mon coeur
comme il pleut dans la ville
Verlaine

Ebbi una volta amori.
Oggi è dì di ricordi.
Ebbi una volta amori.
Ebbi sole e allegria,
Un dì, ormai lontano…,
ebbi sole e allegria.
Di tutto, che mi è rimasto?
Di colei che mi amava,
di tutto, che mi è rimasto?
L'aroma del suo nome,
il ricordo degli occhi,
e l'aroma del nome.

La pena

spa ->

La mia pena è assai brutta
perché è una pena che giammai vorrei
mi fosse tolta.

Venne come vengono
senza saper di dove
le acque ai mari, i fiori al maggio
i venti al bosco.

Venne ed è rimasta
nel cuore mio
come l'amaro nella buccia verde
del limone verde.

Come le radici
del rampicante
s'alimenta la pena nel mio petto
col sangue delle mie vene.

Io non so di dove
né per dove, no,
mi s'è legata questa corda al corpo,
io non so come, no.

Alegrías

spa ->

1

5

10

15

20

25

30

35

Ogni primavera
nasce a Siviglia
una canzone nuova
di *seguidillas*:
garofani nuovi
e bimbe che a maggio
si fanno donne.
Sivigliana è la strofa,
di tenera grazia,
dov'anche le parole
danzano e giocano:
dorata vespa
che sa di morire
se per caso punga.
Sivigliana è la danza
che trama per terra
amorosi arabeschi,
reti al piacere:
mentre le braccia
disegnano in aria
i disinganni.
Sivigliane… Ampàro,
e Ana e Adela;
sivigliane, Rosario,
Concha e Carmela,
Pura, Remedios,
Pastora… E tutte
con gli occhi neri.
Sivigliane… parola
magica che fa allegra l'anima.
Danza, donna e strofa
son sivigliane.
E ormai si sa
che Siviglia è piena
di sole e di sale.
Ogni primavera
nasce a Siviglia
una canzone nuova
di *seguidillas*.

Antonio Machado

“Dodici colpi”

spa ->

Dodici colpi d’orologio… dodici
colpi di vanga in terra…
…La mia ora! gridai – …Ma il silenzio:
Non temer, mi rispose; non vedrai
cader l’ultima goccia
che trema nella clessidra.
Tu dormirai per molte ore ancora
sulla tua vecchia spiaggia,
e ad altra riva, una mattina pura,
incontrerai ormeggiata la tua barca.

“Dalla soglia d’un sogno”

spa ->

Dalla soglia d’un sogno mi chiamarono…
Era la buona, era la cara voce.
– Dimmi: vieni con me a vedere l’anima?…
Fu una carezza che mi giunse al cuore.
– Con te, sempre… E nel sogno procedei
in una lunga, nuda galleria,
sentendo il tocco della veste pura
e dell’amica mano il dolce palpito.

Campagne di Soria

spa ->

I

È la terra di Soria arida e fredda.
Sulle colline e per le calve sierre,
i prati verdi, i poggi cinerini,
la primavera passa
lasciando le sue bianche pratoline
fra l'erbe profumate.
Non si desta la terra, i campi sognano.
Aprile già iniziato, è ancor nevosa
la schiena del Moncayo;
ha il collo avvolto nella sciarpa fino
alla bocca il viandante, ed i pastori
passano imbacuccati nei tabarri.

VI

Soria fredda, *Soria pura*,
testa d'Estremadura. 80
Col suo guerresco maniero,
diroccato, sul Duero;
con le sue mura smangiate,
e le sue case cariate!
Morta città di Signori,
soldati e cacciatori;
di grandi portoni stemmati,
di cento casati alteri,
e di famelici levrieri,
perfidi, dimagrati,
che pullulano
per vichi biechi, e ululano
quando a mezzanotte gracchia,
sinistra, la cornacchia!
Soria fredda, la campana
del Tribunale batte l'una.
Soria, città castigliana,
così bella, sotto la luna!

A José María Palacio

spa ->

1

5

10

15

20

25

30

Palacio, buon amico,
dei pioppi lungo il fiume e pei sentieri
primavera non veste
ancora i rami? Tarda, primavera,
a raggiungere il brullo alto Duero,
ma com'è bella e dolce quando arriva!…
Hanno già i vecchi olmi
le prime foglie nuove?
Le acacie rimarranno nude ancora
e nevose le cime delle sierre.
Oh, mole del Moncayo, bianca e rosa,
sul cielo d'Aragona, così bella!
Ci sono rovi in fiore
fra le grigie petraie,
e bianche margherite
fra l'erba fina?
Già le cicogne
stan forse raggiungendo i campanili.
Ci sarà verde grano,
ci saran mule bigie pei coltivi,
e contadini a seminar marzuolo
con le piogge apriline. Già le pecchie
assaggeranno il timo e il rosmarino.
Ci son pruni fioriti? Viole ancora?
Cacciatori di frodo coi richiami
della pernice sotto i gran tabarri
certo son lì. Palacio, buon amico,
le rive già possiedono usignoli?
Coi primi gigli
e con le prime rose dei giardini,
sali una sera azzurra su all'Espino,
sull'alto Espino dov'è la sua terra…

Canzoni a Guiomar

spa ->

I

Non sapevo
s'era un limone giallo
quello che avevi in mano
o il filo d'un giorno chiaro,
Guiomar, in dorato gomitolo.
La tua bocca mi sorrideva.
Chiesi: – Cosa mi doni,
tempo in frutto, che la tua mano
scelse tra frutti maturi
dal tuo orto?
Tempo vano
d'una bella sera irrigidita?
Dorata assenza incantata?
Immagine in acqua sopita?
Di monte in monte accesa
l'alba
verace?
Rompe nei suoi opachi specchi
amore lo scenario
dei suoi crepuscoli vecchi?

II

In un giardino t'ho sognato,
alto, Guiomar, sul fiume,
giardino d'un tempo, cintato
da cancellate di freddo ferro.
Insolito un uccello canta
sul mirtillo, dolcemente,
insieme all'acqua viva e santa,
tutta sete e tutta sorgente.
In quel giardino, Guiomar,
il mutuo giardino che inventano
due cuori in uno,
si fondono e si completano
le nostre ore. I grappoli
d'un sogno – stiamo uniti –
spremiamo in un terso calice

scordando la doppia favola.
(L'uno: Donna e uomo,
pur se gazzella e leone,
insieme se ne vanno a bere.
L'altro: non ci può essere
amore così fortunato:
due solitudini in una,
neppure di uomo e donna.)

***

Il mare per te tenta onde e spume,
e l'iride, sul monte, altri colori,
e il fagiano dell'alba canto e piume,
e il gufo di Minerva occhi maggiori.
Per te, oh, Guiomar!…

III

Il tuo poeta
ti pensa. La lontananza
è di limone e violetta,
verde ancor la campagna.
Tu vieni con me, Guiomar;
la montagna ci assorbe.
Di querceto in querceto
sta stremandosi il giorno.
Il treno divora e divora
giorno e rotaia. La ginestra
entra nell'ombra; si sdora
l'oro di Guadarrama.
Poiché una dea e il suo amante
fuggono insieme, anelante
li segue la luna piena.
Il treno si nasconde e romba
in una montagna gigante.
Campi deserti. Cielo alto.
Oltre i monti di granito
e altri monti di basalto,
già il mare e l'infinito.
Uniti andiamo; liberi siamo.
Anche se il Dio, come nella favola,
cavalca, fiero re, il destriero
miglior del vento,
anche se giura, su noi, violento
di vendicarsi, inforcato il pensiero,
libero amore nessuno, mai,
potrà raggiungerlo.

***

Ti scrivo dalla mia cella di viaggiatore

nell’ora d’un appuntamento immaginario.
L’iride rompe in cielo l’acquazzone,
sul monte la tristezza planetaria.
Sole e campane sulla vecchia torre.
Oh, sera viva e quieta
che oppose al *panta rhei* il suo *nulla scorre*,
sera bambina amata dal tuo poeta!
E giorno adolescente
– occhi lucenti e muscoli bruniti –,
quando ad Amor pensasti, alla sorgente,
baciarti sulle labbra, stringerti i seni!
In questa luce d’aprile
tutto si fa trasparente:
tutto è nell’oggi l’ieri
l’Ancòra che nelle ore
mature canta e narra
il tempo,
si fonde in una sola melodia,
in un coro di sere e d’aurore.
A te Guiomar, la nostalgia mia.

Juan Ramón Jiménez

“Non è così, non è di questo mondo” spa ->

Non è così, non è di questo mondo
il vostro suono… – E le nebbie
che lacrimose salgon dalla valle
nascondon la campagna e mi cancellano –.
    La luna verde di gennaio
vi è propizia,
campane. – La notte è
fredda, désta e timorosa –.
E se suonate, sono i vivi quelli
che sono morti, e, ora,
sono i morti che vivono;
porte che si chiudono, lapidi
che si aprono… Oh la luna
di gennaio, su voi!
Campane sotto la luna
di gennaio!
        – Silenzio… Piangono…
    Ciò che ad occaso piange
piange ad oriente, piange
in una città dormente,
di lampioni malinconici;
piange più oltre, sul mare;
piange più oltre, nell’aurora
che d’ombra tristemente
l’orizzonte inargenta –.
    Campanili della galaverna,
di che paese siete? Che ora
batte su di voi? Io non più
memoria ho delle cose…
Suono trasfigurato, suono
che erri, campane folli
che fra le stelle fitte
errate! No!
        – E le lacrimose
nebbie che salgon la valle
sottraendo le terre, mi sommergono
in una città dormente
di lampioni malinconici –.

“Melograni su cielo azzurro”

spa ->

Melograni su cielo azzurro!
Strada dei marinai!
I tuoi alberi come sono verdi,
com’è allegro il tuo cielo!
Illusorio vento di mare!
Strada dei marinai
– occhio grigio, ciocca d’oro,
volto florido e bruno! –
La donna canta sull’uscio:
“Vita dei marinai;
l’uomo sempre in mare,
e il cuore nel vento!”
– Vergine del Carmine, restino
sempre in mano tua i remi;
sotto i tuoi occhi, sia
mite il mare, azzurro il cielo! –
Nella sera, brilla l’aria;
l’imbrunire è trasognato;
è un oro di nostalgia,
di pianto, di vaghi pensieri.
Come se il vento recasse
l’infinito e, nell’ansioso
turbinio, vedesse il dolore
e udisse chi è lontano –.
Illusorio vento di mare!
[…]
– La blusa azzurra, il nastro
miracoloso sul petto! –
Melograni su cielo azzurro!
Strada dei marinai!
L’uomo sempre in mare,
e il cuore nel vento!

Denise

spa ->

Respingendomi con le tue mani, mi attiravi.
Poi te ne restavi quieta, con una profonda
aureola di sangue negli occhi azzurri,
sereni, come due turchesi, nella forma.
Dove trovavi quel fuoco vasto e debole,
quel tuo avvenire? La tua bocca fine e rosea,
pari a una ferita, si faceva brace
appena le toglievo con la mia bocca il fuoco.
Ti legavo con serti di fiori, e non te ne andavi!
Così falso il tuo sforzo, che la farfalla
che volò su te, t'avrebbe vinto,
le sue ali lottando con le tue braccia.

Adolescenza

spa ->

Al balcone, un istante,
restammo noi due soli.
Dalla dolce mattina
di quel giorno, eravamo sposi.
Il paesaggio sonnolento
smorzava i suoi vaghi toni
sotto il cielo grigio e rosa
del crepuscolo d'autunno.
Le dissi che l'avrei baciata;
abbassò quieta gli occhi
e mi porse la guancia
come chi perde un tesoro.
Cadevano le foglie morte
nel giardino silenzioso
e nell'aria errava ancora
un profumo d'eliotropio.
Lei non ardiva guardarmi.
Le dissi ch'eravamo sposi.
…E le lacrime sgorgarono
dai suoi occhi malinconici.

“Ah, come dolce il fluire”

spa ->

Ah, come dolce il fluire
del ruscello! Va l’acqua,
di fiore in fiore, come una
farfalla che canta.
Un istante, lei ogni fiore
innamora, bacia, arriccia,
ed a ciascuno dice
una bagnata bugia.
Porge alle loro sete uno specchio
– essi le donano aroma –,
sembra che non voglia
mai andarsene;… scherzano e parlano,
e il madrigale di frescura
s’avvolge intorno alla grazia
d’una dolce rosa d’oro
del sole che cala…
Quanta
chiarezza d’iridate armonie!
Ah che purezza!
E va l’acqua,
di fiore in fiore, come una
farfalla che canta.

Léon Felipe

“Non camminare errabondo”

spa ->

– Non camminare errabondo 1
ma cerca la tua strada…
– Lasciatemi,
un vento forte verrà a portarmi al luogo giusto.

Elegia

spa ->

Marinai,
perché date alla terra quello che non è suo
e lo togliete al mare?
Perché lo avete sotterrato, marinai,
se era un soldato del mare?
La sua fronte accesa, un faro;
occhi azzurri, carne di jodio e di sale.
Morì lassù, sul ponte,
nella sua trincea, come un soldato del mare;
con la rosa dei venti in mano
sfogliando la stella del navigare.
Perché lo avete sotterrato, marinai?
E in una terra senza conchiglie, sulla spiaggia nera!!… Là,
sulla riva sinistra
dell'altro mare;
New York!
– pietra, cemento e ferro in tempesta –.
Dove l'occhio ciclopico del gran faro
in cerca d'annegati non può arrivare;
dove finiscono torri e ponti;
dove non si vede più
la fiera spuma dai grattacieli;
tra i rifiuti delle strade sordide
che irrompono nell'ultimo sobborgo;
dove la serpe nera dei treni aerei
sta per entrare ancora una volta in città…
Là, l'argilla opaca dei cimiteri, marinai,
là avete sotterrato il capitano.
Perché lo avete sotterrato, marinai,
se morì come il migliore dei capitani,
e la sua anima – vento, spuma e mareggio –
sta lì, tra la notte e il mare?

Dialogo tra il poeta e la morte

spa ->

O Morte! So che sei già qui. Abbi un po' di
[pazienza.
Sono le tre. Andremo quando se n'andranno le stelle?
quando canteranno i galli? quando la prima luce
squillerà con la sua cornetta dalla sierra?
quando aprirà il sole una fessura violacea tra cielo e
[terra?
Né quando dirai Tu né quando vorrò io.
Sono venuto per scrivere il testamento. Quando avrò scritto
[l'ultima bestemmia,
mi cadrà la penna, si romperà il calamaio senza che
[nessuno lo muova,
si verserà l'inchiostro e, senza che Tu la spinga, si
[spalancherà la porta.
Allora andremo. Intanto…
appendi la tua falce, con la mia mazza, all'attaccapanni
[dell'ingresso e siediti… Siediti e aspetta!

Pellegrino solo

spa ->

Esser pellegrino nella vita
un pellegrino solo che passa sempre per strade nuove.
Esser pellegrino nella vita
senz'altro impegno, senz'altro nome e senza patria.
Esser nella vita pellegrino, pellegrino… soltanto pellegrino.
Che le cose non incalliscano, né nell'anima né nel corpo;
passare dovunque una volta, una volta sola e leggero,
leggero, sempre leggero.
Che il piede non s'abitui a calpestare lo stesso suolo,
o il palco della farsa, o la pietra dei templi,
in modo da non aver mai da recitare
le preghiere come il sagrestano,
né da dire i versi
come il vecchio comico.
La mano oziosa è quella che ha più fino il tatto sulle
[dita,
diceva il principe Amleto, vedendo
come scavava una fossa e nello stesso tempo cantava
un becchino.
I lavori che non conosciamo, li eseguiamo con rispetto.
A sotterrare i morti
come si deve
chiunque è buono, chiunque…. meno un becchino.
Un giorno tutti sapremo
amministrar la giustizia. Bene quanto il re ebreo
seppe amministrarla Sancio lo scudiere
e il contadino Pedro Crespo.
Che le cose non incalliscano, né nell'anima né nel corpo.
Passare dovunque una volta, una volta sola e leggero,
leggero, sempre leggero.
Sensibili ad ogni vento
e sotto tutti i cieli,
non cantiamo mai, poeti,
la vita d'uno stesso paese
né il fiore d'un solo giardino.
Che tutti i paesi e tutti
i giardini siano i nostri.

Pedro Salinas

I miei occhi vedono

spa ->

Sull’albero i miei occhi vedono
il frutto tondo e fresco.
Le mie mani corron sicure
a coglierlo. Tu invece,
tu, mano di cieco,
che vai facendo?
La mano vaga, vaga
per aria; se si posa
su cosa materiale, si ritrae
dopo il dolce contatto
né mai riesce a prenderla.
Sempre aperta. Perché non sa
chiudersi, perché ha
più profonde ambizioni
che non gli occhi, ha
ambizioni volte alla sfera
imperfetta di questo mondo,
buon frutto per una mano
di cieco, ambizione di luce,
eterna ambizione d’afferrare
l’inafferrabile.
Quando si stanca d’inutili
vaneggiamenti, triste
va in cerca di sua sorella
e s’allacciano le mani
del cieco.
E solo così stanno quiete,
congiunte,
ansia contro ansia agguantate,
desiderio contro desiderio.
Mano di cieco non è cieca,
una volontà la comanda,
non gli occhi del suo padrone.

Non ti vedo

spa ->

Non ti vedo. Ma so
che sei qui, sei dietro
una parete fragile
di mattoni e di calce, a portata
di voce, se ti chiamassi.
Ma io non ti chiamerò.
Ti chiamerò domani,
quando non vedendoti più
t'immaginerò al mio fianco,
qui prossima, pensando che oggi
sia sufficiente chiamare
come ieri non volli fare.
Domani… quando lontana
sarai, al di là d'una
fragile parete di venti,
di cieli e d'anni.

Ahi! quante cose

spa ->

1

5

10

15

20

25

30

35

Ahi! quante cose perdute
che non si persero mai.
Tutte le custodivi tu.
Granelli minuti di tempo,
che un giorno si portò via l'aria.
Alfabeti della spuma
che un giorno si portò via il mare.
Io li consideravo perduti.
E perdute le nuvole
che io pretesi fermare
in cielo,
inchiodate dai miei sguardi.
E le grandi allegrie
dell'amare, e i timori
d'amare ancor troppo poco,
e le ansie
d'amare, d'amarti, di più.
Tutto dato per perso, tutto
nell'essere stato prima,
nel non esser più, ormai.
E allora giungesti tu
dal buio, illuminata
di giovane pazienza profonda,
leggera, senza che pesasse
sulla tua vita sottile,
sulle tue spalle nude
il passato che con te portavi,
tu, così giovane, per me.
Quando ti guardai nei baci
vergini che mi desti,
i tempi e le spume,
le nuvole e gli amori
perduti, erano salvi.
Se da me eran fuggiti,
non fu per andare a morire
nel nulla.
Vivi continuavano in te.
Quello ch'io chiamavo oblio,
eri tu.

Amica

spa ->

Per cristallo ti voglio,
tu nitida, tu chiara.
Per guardare attraverso
di te il mondo, puro,
di fuliggine o di bellezza,
come lo inventa il giorno.
La tua presenza qui, sì,
davanti a me, sempre,
[…]
senza ch'io ti veda, e vera.
Cristallo. Mai specchio.

Jorge Guillén

I nomi

spa ->

Albeggia. L'orizzonte
dischiude le sue palpebre,
e comincia a vedere. Cosa? Nomi.
Stanno sopra la patina
delle cose. La rosa
ancor oggi si chiama
rosa, ed il ricordo
del suo transito, fretta.
Fretta di vivere oltre!
A un lungo amor c'inalzi
questa agreste energia
dell'Attimo, così agile
che giungendo alla meta
ancora incalza: Avanti!
All'erta, all'erta, all'erta!
Io sarò, io sarò!
E le rose?… Ciglia
chiuse: orizzonte
finale. Forse nulla?
Ma rimangono i nomi.

I giardini

spa ->

Tempo in profondo; sta chiuso in giardini. 1
Guarda come si posa. Già esso affonda.
Il suo intimo è tuo. Che trasparenza
di molte sere, per l'eterno giunte.
Sì, la tua infanzia: una fiaba di fonti… 5

La neve

spa ->

Posa sul verde il bianco,
e canta.
Fina la neve vuole
essere alta.
Di nevi gennaio s'illumina: ora verde,
ora bianca.
Illumini di giorno come di notte la neve,
la neve più chiara.
Neve lieve, molle falda?
Quanto ardor nell'insieme!
La neve, la neve nelle mani
e l'anima.
Così puro l'ardore sul bianco
puro e senza fiamma.
La neve, la neve fino al canto
si alza.
Gennaio s'illumina con neve silvestre.
Quanto ardore! E canta.
La neve fino al canto – la neve, la neve –
in volo rapita!

Gerardo Diego

“E la tua infanzia, di’…”

spa ->

E la tua infanzia, di’, dov’è la tua infanzia? 1
Perch’io la cerco.
Le acque che bevesti,
i fiori che calpestasti,
le trecce che annodasti, 5
le risate perdute.
Possibile non siano state mie?
Dimmelo, ch’io sono triste.
Quindici anni, solo tuoi, mai miei.
La tua infanzia, a me non la nascondere. 10
Prega Dio di retrocederci il tempo.
Tornerà la tua infanzia, e giocheremo.

Saluto alla Castiglia

spa ->

Nell’acqua fredda della catinella
ti saluto, Castiglia,
nell’acqua e nel filo di cristallo della mattina.
Ti riconosco, madre, pur senza uscir di casa.
Ti riconosco
dalla lastra di rosa e dal muro ben liscio.
Cantano in fretta i galli, cantano petulanti,
cantano in fretta
come quelli del Cid nella Cardegna rancida.
E c’è nell’aria arguto odor secolare,
un odor dilatato
su spazio e tempo come il ritmo del mare.
Pur senza uscir di casa, ti conosco, Castiglia.
Madre, t’ho indovinata
dalle frittelle d’oro e dai tuoi spioncini.
Ed aprendo il balcone,
che meraviglia!
grido di gloria scoprendoti come un nuovo Colombo:
Castiglia!
Castiglia!

Autunno

spa ->

Donna densa di ore 1
e gialla di frutti
come il sole di ieri
L'orologio dei venti ti vide fiorire
quando nella sua antica gabbia 5
si strappava le penne il caparbio imbrunire
L'orologio dei venti
sveglia d'uccelli natalizi
che ha fatto il giro del mondo
che giochi d'acqua trama ad ogni avvento 10
Dai tuoi occhi la rena scorre in un fiume sterile
E tante disaccorte farfalle
morte son nel tuo sguardo
più nulla ormai illuminando le stelle
Donna che coltivi 15
embrioni e aurore
Donna in cui nascono le api
che fabbricano le ore
Donna puntuale come la luna piena
origine dei venti 19bis
Sciogli la tua capigliatura 20
ché vuota e senza mobili
la mia arnia t'aspetta

Dámaso Alonso

Portocieco del mare

spa ->

Han portato via il mare.
L'ultima casa ha ancora l'insegna marinara.
E le vacche (barconi nel prato
della maremma) sul tramonto fendono
la terra grassa, dove
sono ancora dorate conchiglie, gusci sonori
e una canzone marina.
Il vento non sa.
Nelle notti illuni
corre a baciar la schiena all'onda
che dorme senza infrangersi.
E a rompersi sull'aguzzo
albero maestro.
E a ingrossare il gran ventre della vela.
Ma…
Si lacera sui picchi polverosi
e palpa come un cieco il rovinato
molo. Poi stende la sua lunga lingua e lambe
l'arenile assetato, a palmo a palmo.
Finché torna
(vela della pianura, sfilacciata)
a sfregarsi contro le case dolenti
del villaggio, in lunghi fischi,
contro l'aurora attonita.

Morte rinviata

spa ->

Sera senza un fiore. Lenta strada.
La pianura accendeva le ginestre.
Ululavano in fondo
le inferocite mute dell'estate.
Ahi, perché quando crepitano i tralci
della febbre, talvolta s'aprono recondite
diafane sale
di dolce aroma o brezza?
Tersa visione di pace! La febbre
ti trasse fino ai miei occhi? Fosti un sogno
del vento della siesta, creatore?
Oltre la curva del sentiero, sorge
il cancello d'un giardino. Aperta, la porta.
È un fervore d'uccelli, un singhiozzar di fonti,
dentro, la verde luce strana.
Alte fiamme di un sogno folto d'ombra
acuminati cipressi
flettono lievi
la freccia esatta contro il denso azzurro.
Mostruosi fiori,
fiori d'altri pendii,
esalano uno spesso aroma,
carnale quasi.
E voci inerti vagano,
dolci lamenti e musiche velate.
Amplissimo viale
in ombra senza tempo si dissolve.
Io guardavo in silenzio
la fresca ombra del giardino
(oh quiete, oh profumo letale, oh luce strana!).
Avevo sonno e sete, un vento inesistente,
torpido istinto, mi spingeva…
stavo già entrando…
Dura bellezza torva,
occhi d'acciaio e bronzea chioma,
mi gridò: "No, segui la tua strada".
Ed indicò la sera.
Già era un lago d'ombra la pianura,
e lontane ululavano

le mute inferocite dell’estate.

La morte

spa ->

Ombra fu questo crescere d'affetto,
che t'isolò come le acque alte
quando le spighe invocano un riparo.
Non la temere. I venti hanno ceduto.
Volar, sentire lo squallor d'un sogno!
Passare ignoti per le stesse acque
dove, altro sogno, prima vogavamo!
Oh, guardare quel cielo… quelle aie…
quella luce affilata… da bambini,
verso il pioppo correvano i puledri
– che aria fresca! – di mattina… e l'erba…
e l'acqua occulta per sete d'amori.
Volar controcorrente alle sorgenti
più tiepide: la mano e quel suo bacio!
Volar, sentir l'immensa radiazione
e l'essenziale centro della vita!
…Quando l'enorme forza ci trascina,
quando la fredda macchina c'immola
esangui verso un sole più robusto.

Vicente Aleixandre

Poema d’amore

spa ->

T’amo sogno del vento
dimentico del nord con le mie dita fluisci
nei miti mattini del mondo a capo chino
quando sorridere è facile perché blanda è la pioggia
Nell’alveo d’un fiume è una delizia viaggiare
oh pesci amici ditemi il segreto degli occhi aperti
dei miei sguardi che volgendo al mare
sostengono le carene delle navi lontane
Vi amo – viaggiatori del mondo – voi che dormite
[sull’acqua
uomini che vanno in America in cerca dei loro vestiti
quelli che lasciano a riva la nudità dolorante
ed in coperta attirano il raggio della luna
È piacevole è bello andare sperando
in fondo argento e oro son sempre gli stessi
saltellando sulle onde e sul dorso squamato
offrendo musica o sogno ai capelli più biondi
Il mio desiderio s’inoltra sul fondo d’un fiume
dai paesi innumeri che ho tenuto sui polpastrelli
quelle tenebre ch’io vestito di nero
ho lasciato lontano disegnatemi dietro
La speranza è la terra è la gota
è una palpebra immensa in cui m’accorgo d’esistere
Ricordi? Nel mondo sono nato una notte
dove somma e differenza era la chiave dei sogni
Pesci alberi sassi cuori medaglie
sulle vostre onde concentriche – sì – trattenute
io mi muovo e se giro mi cerco oh centro oh centro
strada – viaggiatori del mondo – del futuro esistente
oltre i mari nei miei polsi che pulsano

Senza luce

spa ->

Il pesce spada, la cui stanchezza è attribuita in primo
[luogo all'impossibilità di penetrare l'ombra,
di sentir nella carne il freddo dei fondali marini il cui buio
[non ha amore,
dove mancano le fresche alghe gialle
che il sole dora sulle acque di superficie.
La tristezza gemebonda di tale immobile pesce spada il
[cui occhio non può girare,
la cui fissità immota fa commovente la pupilla,
la cui lacrima si fonde con l'acque stesse
senza che in queste si noti il giallo così triste.
Il fondo di tale mare dove l'immobile pesce respira con
[le sue branchie il limo,
tale acqua che pare aria,
tale polverio fino
che turbina simulando la fantasia d'un sogno,
che si placa monotono ricoprendo il letto quieto
su cui gravita il monte altissimo, le cui creste s'agitano
come il pennacchio – sì – d'un sogno oscuro.
In alto le spume, sciolte capigliature,
ignorano i profondi piedi di melma,
l'impossibilità di sradicarsi dall'abisso,
di alzarsi con ali verdi sull'aridore abissale
e di schivar lievi senza timore il sole ardente.
Le bianche capigliature, le felicità giovanili
combattono con ardore, popolate di pesci
– per la crescente vita appena iniziata –,
alzando la loro voce alla giovane aria,
dove un folgorante sole
trasforma in argento l'amore e in oro gli abbracci,
le pelli coniugate,
l'unirsi dei petti che come fortezze si placano
[fondendosi.
Ma il fondale palpita come un pesce solo abbandonato.
A nulla serve che una fronte gioiosa
s'incrosti nell'azzurro come un fiore che s'offre,
come amore che visita umane creature.
A nulla serve che un mare immenso intero
senta fra le spume i suoi pesci come fossero uccelli.

Il calore rubatogli dal quieto fondo opaco,
la base imperturbabile della millenaria colonna
che schiaccia un'ala d'usignolo annegato,
un'ugola che cantava la fuga dell'amore
gioiosa tra piume temprate al sole nuovo.
Tale profondo buio dove non esiste il pianto,
dove un occhio non può girare nel suo arido cesto,
pesce spada che non può penetrare l'ombra,
dove placato il limo non imita un sogno finito.

Creature dell’aurora

spa ->

Voi conosceste la generosa luce dell’innocenza.
Tra fiori campestri raccoglieste ogni mattina
l’ultima, la pallida eco della postrema stella.
Beveste il cristallino fulgore,
che come una mano purissima
dice addio agli uomini oltre la fantomatica presenza
[montuosa.
Sotto l’azzurro nascente,
tra le luci nuove, tra i primi puri zefiri,
che a forza di candore vincevano la notte,
vi destaste ogni giorno, perché ogni giorno la tunica quasi
[umida
si lacerava verginalmente per amarvi,
nuda, pura, inviolata.
Appariste nella soavità dei colli,
dove l’erba docile ha ricevuto per sempre il fuggitivo bacio
[lunare.
Occhio dolce, sguardo rapido per un mondo in
[tremore
che si protende ineffabile oltre la propria apparenza.
La musica dei fiumi, la pausa delle ali,
le piume che ancora col ricordo del giorno si piegarono
[per l’amore e per il sogno,
intonavano la loro quietissima estasi
sotto il magico alito della luce,
fervida luna che apparsa in cielo
sembra ignorare il suo effimero trasparente destino.
La mesta pendenza dei monti
non significava il pentimento terreno
davanti all’inevitabile mutamento delle ore,
era semmai la chiarezza, la morbida superficie del mondo
che offriva la sua curva come un seno stregato.
Là viveste. Là ogni giorno foste presenti dinanzi la terra,
la luce, il calore, lo scandaglio lentissimo
dei raggi celesti che divinavan le forme,
che palpavano teneri i clivi, le valli,
i fiumi con la lor già quasi lucente spada solare,
vivido acciaio che ancora conserva, senza una lacrima,
[l’intimo giallore,

l’argenteo volto della luna trattenuto nelle loro onde.
Là nascevano ogni mattina gli uccelli,
sorprendenti, nuovi nuovi, vivaci, celesti.
Le lingue dell’innocenza
non dicevan parola:
fra i rami degli alti pioppi bianchi
suonavano quasi ancora vegetali, come tra le fronde lo
[spiro.
Uccelli della felicità primeva, che s’aprivano confidenti
incinniando le ali, senza perder la goccia virginea della
[rugiada.
I fiori variopinti, i fiorellini appena brillanti
[delle prode
miti erano, senza grido, sotto i vostri calcagni nudi.
Vi ho visti, presentiti, quando il profumo invisibile
vi baciava i piedi, insensibili al bacio.
Crudeli no: felici! Sulle nude teste
brillavano per caso le foglie illuminate dell’alba.
La vostra fronte si feriva, da sola, contro i raggi dorati,
[recenti della vita,
del sole, dell’amore, del silenzio bellissimo.
Non c’era pioggia, ma dolci braccia
parevano sostenere l’aria,
e i vostri capelli sentivano la loro fatata presenza,
mentre dicevate parole cui il sole nascente dava magia
[di piume.
No, non è adesso che la notte sta calando,
anche se con la stessa dolcezza, ma con lievissimo vapore
[di cenere,
ch’io correrò dietro le vostre care ombre.
Lontane stanno le non putride ore del mattino,
immagine felice dell’aurora impaziente,
tenera nascita della felicità sulle labbra,
negli esseri vivissimi che amai sui vostri margini.
Il piacere non prendeva il pauroso nome di piacere,
né il torbo spessore dei violati boschi,
ma l’esaltante nitore degli aperti tratturi
dove la luce guizza semplice come un uccello.
Per questo v’amo, innocenti, amorose creature mortali
d’un mondo vergine che ogni giorno si ripeteva
quando la vita squillava nelle gole felici
dei volatili, dei fiumi, dei venti e degli uomini.

Città del Paradiso

spa ->

Sempre i miei occhi ti vedono, città dei miei giorni
[marini.
Sospesa sul monte maestoso, a stento frenata
nel ruzzolone a picco verso il turchino delle onde,
sembri regnare, sotto il cielo, sulle acque,
a mezz'aria, come se una mano felice
t'avesse trattenuta, in un istante di gloria, prima di tuffarti
[per sempre nelle onde amorose.
Resisti, non cali giù, e il mare sospira
o mugghia per te , città dei miei giorni lieti,
città madre e bianchissima dove vissi, ricordo,
angelica città che, più alta del mare, signoreggi le
[spume.
Strade appena accennate, lievi, musicali. Giardini
dove fiori tropicali alzano le giovanili palme carnose.
Palme di luce che sul capo, alate,
muovono il brillio della brezza e sospendono
per un istante labbra celestiali che incrociano
verso le isole remotissime, magiche,
che laggiù, nel turchino d'indaco, libere navigano.
Lì vissi anche, lì, città fina, città fonda,
lì dove i giovani scivolano sulla pietra dolce
e dove le scintillanti pareti hanno sempre un bacio
per quanti di continuo, fervorosi, passano nello splendore.
Lì fui condotto da una mano materna.
Forse da un balcone fiorito una chitarra triste
cantava l'improvvisata canzone sospesa nel tempo;
calma la notte, più calmo l'innamorato,
sotto la luna eterna che in un istante trascorre.
Un soffio d'eternità poté distruggerti,
città prestigiosa, attimo emerso dalla mente d'un Dio.
Gli uomini per un sogno vissero, non vissero,
fulgidi per l'eterno come un soffio divino.
Giardini, fiori. Mare vigoroso come un braccio anelante
alla città in volo tra cielo e abisso,
bianca nei venti, con doti d'uccello sospeso
che mai cala. Oh mia città non in terra!
Da quella mano materna fui accompagnato leggero
per le tue strade senza peso. Nudo il piede nel giorno.

Nudo il piede nella notte. Luna grande. Sole puro.
Là il cielo eri tu, città che in cielo stavi.
Città che nel cielo volavi con le tue ali aperte.

Luis Cernuda

“Il merlo il gabbiano”

spa ->

Il merlo il gabbiano
Il tulipano le tuberose
La pampa assonnata in Argentina
Il mar Nero come dopo una morte
Le bambinine i teneri piccini
Le fanciulle l’adolescente
La donna adulta l’uomo
Gli anziani le pompe funebri
Girano lentamente con il mondo
Come se una prugna verde
Colpita dal becco del tempo
Se ne stesse impassibile sul ramo.
Teneri piccini vi amo
Vi amo tanto che la vostra mamma
Potrebbe pensare ch’io voglia nuocervi.
Dammi gli azzurri glicini sull’innocente muretto
Nel grembo bianco e vuoto le inebrianti magnolie
Le gambe socchiuse
I biondi riccioli dell’adolescente
Ne farò un filtro sempiterno
Bevine qualche goccia e vedrai la vita come attraverso un
[vetro colorato.
Lasciami è ormai l’ora ch’io dorma
Ch’io dorma questo sonno senza fine.
Voglio svegliarmi un giorno
Saper che i tuoi capelli o bambino
Il tuo dolce ventre e le tue spalle
Son nulla nulla nulla.
Raccogliere delicate conchiglie
Guarda che soavi sfumature rosee.
Le scaglie dei subitanei pesci
I muscoli dorati del marinaio
Le sue labbra salate e fresche
Mi tengon nella rete d’un miraggio.
Credo nel mondo
Credo in te che non conosco ancora
Credo in me stesso
Perché un giorno sarò tutto ciò che amo

L’aria l’acqua gli alberi l’adolescente.

“Lasciami la voce che ho”

spa ->

Lasciami la voce che ho
come alla pampa lasciano
le terre brulle di desiderio
i fiumi secchi sospesi fra i sassi.
Lasciami vivere come acciaio ammuffito
senza pugno tirato alle nuvole
non voglio saperne della gloria invidiosa
con coda e corna di cenere.
Un anello ebbi di luna
distesa nella notte sul far dell’autunno
lo regalai a un povero così giovane
che i suoi occhi parevano due laghi.
M’affogai alla fine amici
ora dormo dove mai mi sveglierò
non saper più di se stesso è pur triste
dammi la chitarra per tener lontane le lacrime.

“Voglio con ansietà”

spa ->

Voglio, con ansietà sonnolenta,
goder della morte più lieve
fra boschi e mari di brina,
fatto aria che passa e non sa.
Voglio tenere in mano la morte,
frutto così cinereo e rapido,
pari al corno leggero
della luce quando l’inverno nasce.
Voglio berne alfine la remota amarezza;
voglio ascoltarne il sogno con brusio d’arpa
mentre mi sento gelare le vene
giacché il gelo soltanto mi consola.
Morirò per un desiderio
se un desiderio fino vale la morte;
vivrò senza me stesso d’un desiderio,
senza svegliarmi, senza ricordarmi,
là sulla luna, perso nel suo freddo.

Rafael Alberti

Elegia del piccolo marinaio

spa ->

1 5 10 15 20 25 30 35

Smilzo marinaretto,
Luigi Gonzaga del mare,
com'era fresco il tuo pesce
appena pescato!
Fuggisti, marinaretto,
in una notte lunata,
così gaio, così carino
cantando, all'onda salata.
Com'era umile il mare!
Lui come lo governava!
Sì dolce il suo cantare
che l'aria se ne beava.
Remando, cinque delfini
la barca gli corteggiavano.
Due angeli marini,
invisibili, la pilotavano.
Tese le rete, che pena!,
sul mare di gelida brina.
E, sola, la luna piena
pescò, nella rete argentina.
Come restò buio il mare!
La notte come fu desolata!
A picco, col suo cantare,
anche la barca è colata.
Fluttua ora nel vento,
avvolto nel lenzuolo funebre,
il riso di quel volto. Oh il lamento
della notte tutta chiusa!
Piccolo marinarino,
così vezzoso e sicuro,
ahi gentile mio brunettino,
del pane più buono e più puro!
Che farai, pescatore d'oro
in fondo al vallone salato
del mare? Hai trovato il tesoro
della pesca che là è celato?
Piccino, lascia la salina
del fondo e portami il cielo

dei pesci e, al tuo amo, del mare
portami la mia ortolanina!

L’angelo delle cantine

spa ->

I

Fu quando il fior del vino moriva in penombra
e dissero che il mare lo avrebbe salvato dal sogno.
Quel giorno scesi a tentoni nella tua anima imbiancata e
[umida.
Ed ebbi la prova che un’anima nasconde freddo e scale
e che più d’una finestra, se è buona, con la sua eco può
[aprire altra voce.
T’ho visto, fior d’agonia, fluttuare sul tuo stesso
[spirito.
(Chi aveva giurato che il mare t’avrebbe salvato dal sogno?)
Fu quando ebbi la prova che i muri si fendono con sospiri
e che vi son porte sul mare che s’aprono con parole.

II

Il fiore del vino, morto nelle botti,
senza aver mai visto il mare, la neve.
Il fiore del vino, senza aver assaggiato il tè,
senza aver mai visto un pianoforte a coda.
Quando i cantinieri danno la calce ai barili.
I vini dolci, piangendo, s’imbarcano prima del tempo.
Il fiore del vino bianco, senza aver visto il mare, morto.
Le penombre bevono l’olio e un angelo la cera.
Ecco passo per passo l’intera mia lunga storia.
Riservatami il segreto, olive, api.

Gli angeli morti

spa ->

Cercate, cercateli:
nell’insonnia delle tubazioni dimenticate,
nei canali ostruiti dal silenzio delle immondizie,
nelle pozzanghere incapaci di trattenere una nuvola,
uno sguardo smarrito,
un anello rotto,
o una stella calpestata.
Perché io li ho visti:
in quegli improvvisi rottami che appaiono nella
[nebbia.
Perché io li ho toccati:
nell’esilio d’un mattone morto,
giunto al nulla da una torre o da un carro.
Mai oltre i camini che crollano
o quelle tenaci foglie che si appiccicano alle scarpe.
In tutto questo.
Ma in quelle schegge vagabonde che si consumano senza
[fuoco,
in quelle lontananze profonde sofferte dai mobili
[gonfi,
a non molta distanza dai nomi e dai segni
che si raffreddan sui muri.
Cercate, cercateli:
sotto la goccia di cera che seppellisce la parola d’un libro
o la firma d’uno di quegli angolini di carta
che il vento fa mulinar con la polvere.
Vicino al coccio sperduto d’una bottiglia,
a una suola smarrita nella neve,
a una lama di rasoio abbandonata sull’orlo d’un
[precipizio.

Manuel Altolaguirre

Anima

spa ->

1

5

10

15

Si alzò senza svegliarmi.
S'allontanò piano, appiattandosi
fino a passar sotto impossibili
cavità, o stirandosi
sottile com'ala che s'insinua
tra spiragli di socchiuse porte.
Non aveva vista,
ma girava gli ostacoli
con preveggente maestria.
Né tatto,
ma evitava i cantoni
senza picchiarvi.
Né udito,
ma quando sbatté la porta,
spaventatasi,
tornò a me di rincorsa,
e in me si nascose,
e in me il suo corpo
di soprassalto svegliò.

“I miei grandi occhi”

spa ->

I miei grandi occhi, incollati
all’aria, son quelli del cielo.
Guardan profondi, mi guardano,
mi stan guardando dentro.
Io, pensieroso, senz’occhi,
con le palpebre aperte,
dissimulo tanto dolore
quant’è la sventura che svelo.
L’aria mi sta guardando
e piange nel mio corpo buio;
è un pianto nella mia carne sepolto
che mi scorre nel sangue e nell’ossa,
che si fa limo e cerca radici
per spuntar su dal terreno.
I miei grandi occhi, incollati
all’aria, son quelli del cielo.
Nella memoria dell’aria
saranno le mie sofferenze.

Crepuscolo
(Canzone dell'anima)

spa ->

Vieni, io voglio spogliarmi!
La luce è fuggita, e sono
stanca di questi vestiti.
Levameli! Fa' che mi credano,
mentre il mio sonno sorvegliano,
morta perch'io così nuda
tutta la notte riposo;
perché domattina presto,
nuda della mia nudità,
andrò a fare il bagno in un fiume,
mentre fra altri abiti il mio
sarà custodito per sempre.
Morte, vieni, son come un bambino
che ha voglia d'esser spogliato.
La luce è fuggita, e sono
stanca di questi vestiti.

A mia madre

spa ->

1

5

5bis

10

Avrei preferito
restar orfano nella morte;
che tu mi fossi mancata là,
dove tutto è mistero,
non qui,
dove tutto è noto!
Vorrei esser morto prima
per sentire la tua mancanza
in quei climi difficili.
Tu, fra acciai grigi,
in giardini verdi,
vicina al sangue ardente,
continueresti a vivere,
personaggio continuo
del mio sogno di morto.

L’amico assente

spa ->

Anche se non sei qui, continui a esistere
nella memoria di chi t’ha veduto,
in gente ch’io so,
cui chiedo di poter giungere
tramite i loro occhi,
fino alla tua presenza.
Anche se non sei qui, continui a esistere,
con il corpo diviso, in altri corpi,
nell’un dei quali posso riconoscere
il tuo sguardo, in altro la tua voce,
in altro il tuo profilo.
Continui ad esser qui, completo quasi.
Tu che per me eri tutto, e tutto era
parte di te: l’aria, la terra, i fiori,
gli uccelli… quasi il mondo
non fosse che un tuo abito.
E ora solo mi manca
una parte di tale abito,
giacché continui ad essere
intero il paesaggio che contemplo,
con l’aria, con la terra, e fiori, uccelli,
ma senza umana carne:
questa parte di te che ora è assente.

Leopoldo Panero

Il tuo sorriso

spa ->

Comincia il tuo sorriso
come un suono di pioggia sui cristalli.
Vibra la sera in fondo alla frescura,
e dalla terra sorge un grato odore,
pari all'odore ch'è nel tuo sorriso.
Un uccello si posa sopra un ramo,
e comincia a cantar nel tuo sorriso,
e lo muove, come muove il salice
l'aria d'aprile; sfiora il paesaggio
vagamente la pioggia,
e al di dentro si perde il tuo sorriso,
e al di dentro si disfa e si cancella,
e all'anima mi porta,
dall'anima mi trae,
attonito, a te accanto.
Brucia fra le mie labbra il tuo sorriso,
e in quello io odoro di terra pulita,
di luce, e di frescura nella sera
dove brilla di nuovo il sole, e l'iride,
che il venticello lievemente muova
è come il tuo sorriso che si smorza
cedendo la bellezza sua alle fronde…

Dove vanno le aquile

spa ->

Una luce veemente e buia, di tormenta,
si libra sulle vette dell'alto Guadarrama
dove vanno le aquile. La sera scende, lenta,
per i verdi sentieri, caldi di ginestra.
Fra le rocce scintilla la luce sonnolenta
del sole occulto e freddo. Di fronda in fronda fugge
come volo d'uccello la luce dietro l'ombra.
Bruscamente il silenzio cresce come una fiamma.
Ho paura. I miei occhi alzo. Dio mi sferza
il cuore. Si fa gelido il fiato della neve
al pari d'un ricordo. Sui monti fluttua vaga
la pace, e sogna l'anima la propria lontananza.
Una luce veemente verso l'amore sgorga
dal mio sogno. La sera dorme ai miei piedi buia.

Lontana come Dio

spa ->

Più alta, oltre la notte, come il vento.
Lontana come Dio, ma nell'onda
che in quest'istante spazza
il cuore e impallidisce quanto tocca.
Anima quasi immediata,
concreta e lontana, attonita
nella voce se parlo, e nel silenzio
da cui sgorga tremante la parola;
al mio sangue così vicina a un tratto
come un immenso aroma
di qualcosa che insiste nella notte,
la tua purezza mi trascina fino
alla profonda atroce solitudine
dove l'anima, come Dio, è soltanto
una strada impetuosa
di luce, d'ombra…

GLI ISPANOAMERICANI

José Martí

Il mio verso

spa ->

Se vedi una montagna di spume,
è il mio verso ciò che tu vedi:
il mio verso è una montagna ed è
anche un ventaglio di piume.
Il mio verso è come un pugnale
dalla cui elsa sboccia il fiore:
il mio verso sgorga eguale
ad un'acqua di corallo.
Il mio verso è d'un verde chiaro
e d'un carminio acceso:
il mio verso è un cervo ferito
che sul monte cerca riparo.
Il mio verso al prode aggrada:
il mio verso breve e schietto
ha il vigore dell'acciaio
in cui si tempra la spada.

Gli uomini di marmo

spa ->

Sogno marmorei chiostri
dove in divino silenzio
riposano, in piedi, gli eroi:
di notte, al lume dell'anima,
parlo con loro: di notte!
Sono in fila: passeggio
tra le file: le mani
bacio di pietra: aprono
gli occhi di pietra: muovono
le labbra di pietra: tremolano
le barbe di pietra: impugnano
la spada di pietra: piangono:
vibra la spada nel fodero!
Muto, gli bacio le mani.
Parlo con loro, di notte!
Sono in fila; passeggio
tra le file: piangendo
m'abbraccio a un marmo: "Oh marmo!
dicono che nelle coppe
venefiche dei padroni
bevono i tuoi figlioli
il loro stesso sangue!
Che parlano la putrefatta
lingua di quei ruffiani! Mangiano
con loro il pan dell'obbrobrio
sul tavolo insanguinato!
Che pérdono in lingua inutile
l'ultimo fuoco! Dicono
– oh marmo, marmo che dormi –
ch'è morta ormai la tua razza!"
Di colpo mi scaraventa a terra
l'eroe che abbraccio: m'afferra
pel collo: spazza la terra
con la mia testa: alza
il braccio, il braccio gli splende
pari a un sole!: risuona
la pietra; cercano il cinto
le bianche mani: dallo zoccolo
balzano gli eroi di marmo.

Versi semplici

spa ->

Io ho un amico morto,
ch'usa venirmi a trovare:
siede il mio amico, e canta;
canta con voce dolente:
"Su un uccello con due ali
vogo per il cielo azzurro:
un'ala dell'uccello è nera,
l'altra d'oro Caribù.
Il cuore, quello è uno pazzo
che un sol color non lo vuole:
o l'amor suo ne ha due,
o dice che non è amore.
Ma c'è una pazza più fiera
del cuore mio infelice:
lei che succhiatogli il sangue
dopo si mise a ridere.
Cuore che dal focolare
alza la fida ancora rotta,
va come barca smarrita
che dove va non sa".
Giunto a questa spina il morto
rompe in maledizioni:
gli quieto il cranio; lo adagio;
adagio il morto a dormire.

Albero dell’anima

spa ->

Come brezza che taglia chiara l’aria
il tuo pensiero a me sento venire
a fare il nido qui, dentro il mio cuore.
L’anima sboccia in fior; tremano i rami
come le fresche labbra d’un bambino
quando dà il primo bacio a una bellezza;
sussurrano le foglie; ed hanno l’aria
di pettegole serve che invidiose
alla fanciulla della casa ricca
son tutte intente a preparare il talamo.
Vasto è il mio cuore, e t’appartiene intero.
Tutto che è triste ha asilo in lui, e tutto
ciò che nel mondo piange, e soffre, e muore!
Di foglie secche, e polvere, e spezzati
rami lo netto; lustro con cautela
ogni foglia, e germogli; e via dai fiori
i vermi ed il petalo corroso
strappo: dò aria al cespo, tutt’intorno,
e a riceverti, oh uccello senza macchia!,
il mio cuore dispongo, dissennato.

Rubén Darío

Programma mattutino

spa ->

Ore chiare della mattina,
quando mille trombe d'oro
dicono la diana divina!
Salve, celeste sole sonoro!
Nell'angosciosa ignoranza
del futuro, salutiamo
la barca piena di fragranza
che di puro avorio ha il remo.
Epicurei o sognatori,
amiamola la vita gloriosa,
sempre coronata di fiori
e sempre con la torcia accesa!
Dai grappoli spremiamo
della vita transitoria
i piaceri di cui viviamo
e le sbornie della gloria.
D'Amore dipaniamo i fili,
facciamo, perché bello, il bene,
e poi dormiamo tranquilli
e per sempre. Amen.

Epitalamio barbaro

spa ->

Tarda a venire l’alba nella sua gloria d’oro.
Canta il mar con la musica delle sue ninfe in coro
e la nebbia dei campi si va addensando in bruma
[…]
e il bosco inizia l’inno dei flauti di piuma.
Questo è il momento in cui il rozzo cavaliero
vedi passare. Ulula la tribù, ma leggero,
quasi un lampo, è il cavallo, veloce come idea.
Al passaggio, atterrita, si ferma la marea;
la naiade a interrompere il ricamo s’affretta
e il direttor del bosco trattiene la bacchetta.
– “Che accade?” dal suo letto chiede Venere bella.
E Apollo:
– “È il Sagittario che ha rubato una stella”.

“Torri di Dio! Poeti!”

spa ->

Torri di Dio! Poeti!
Celesti parafulmini,
che le fiere tempeste contrastate,
come creste isolate,
come picchi selvaggi,
frangiflutti dell’eternità!
La magica speranza annunzia un’ora
in cui, sopra la roccia d’armonia,
perfida la sirena spirerà.
Sperate, speriamo fino allora.
Sperate ancora.
Il bestiale elemento si sollazza
nell’odio per la sacra poesia
scagliando ingiurie da una all’altra razza.
In rivolta, gli abietti
assalgono gli eletti.
Il cannibale agogna quella carne,
gengiva rossa e acuminati i denti.
Torri, date sorrisi al gonfalone.
Opponete a quel male e a quel tremore,
di brezza una superba insinuazione
e una tranquillità di mare e cielo…

Il fatale

spa ->

Beato l’albero, appena sensitivo,
e più ancora la pietra dura, che nemmeno sente,
perché non c’è dolore più grosso ch’esser vivi
né un travaglio maggiore della vita cosciente.
Essere, e non sapere, senza una meta fissa,
fra il timor del *fuisse* e un futuro terrore…
E lo sgomento certo d’esser domani morto,
e soffrir per la vita, e per l’ombra e per ciò
che noi non conosciamo e appena sospettiamo,
e la carne che tenta coi grappoli freschi,
e la tomba che aspetta coi suoi funebri rami,
né saper dove andiamo
o di dove veniamo…!

Gabriela Mistral

Giorno

spa ->

Giorno, giorno dei nostri incontri,
tempo detto Epifania.
Giorno così forte da giungere
color midollo e ardenza,
senza frenesia nei polsi
ch'eran tumulto e agonia,
mansueto come latte
di mandrie, tutte campanacci.
Giorno nostro, per quale via,
massa senza piedi, egli è giunto,
dì ignorato, non sospettato,
da alcuna cosa annunziato,
dì che non fischiammo ai colli,
giunto senza rumor di passi.
Sembravano tutti eguali,
e subito maturò un Giorno.
Un giorno come tutti gli altri,
come lo son canne e olive,
eppure come Giuseppe,
dissimile da ogni suo fratello.
Distinto dagli altri, sorridiamogli.
S'erga sopra ogni altro giorno,
come il bue dalla mole imponente
e il carro grave di messi.
Le stagioni lo benedicano.
Lo benedicano i Nord e i Sud,
e suo padre, l'anno, lo elegga
albero della nostra vita.
Fiume non è né paese,
né metallo: si chiama un Giorno.
Tra i giorni delle gru,
delle sartie e delle trebbie,
tra macchinari e fatiche,
nessuno lo nomina, o guarda.
Balliamolo noi e proclamiamolo,
omaggio a chi lo creò,
gratitudine per la terra e l'aria,
pel suo, d'acqua viva, sgorgo,

prima che, favilla, si spenga,
o, calce, sia macinato,
e nell'Eterno sfoci
tutto che in lui è meraviglia.
    Cuciamolo nella nostra carne,
sul petto e sulle ginocchia,
carezziamolo con le mani,
con gli occhi distinguiamolo,
e la notte c'illumini,
ci conforti durante il giorno,
canapa delle vele,
cucitura delle ferite!

Paradiso

spa ->

Espansa lamina d’oro,
e nella dorata distesa
due corpi come gomitoli d’oro;
un corpo glorioso che ascolta
e un corpo glorioso che parla
sul prato dove nulla parla;
un alito che raggiunge l’alito,
e un volto che all’altro volto trema,
sul prato dove nulla trema.
Memoria del tempo triste
quand’erano, tutti e due, nel Tempo,
dal Tempo entrambi umiliati,
nell’ora di chiodo d’oro
quando sulla soglia il Tempo
restò come i cani randagi…

Bere

spa ->

Ricordo gesti di creature,
in atto di darmi acqua.
Nella vallata di Rio Blanco,
da cui nasce l'Aconcagua,
andai a bere, volai a bere
sotto la sferza d'una cascata,
la cui criniera cadeva dura
per frangersi gelida e bianca.
Misi la bocca fra le spume,
e mi bruciava quell'acqua santa,
e per tre giorni sanguinò la mia bocca
per quel sorso dell'Aconcagua.
Nelle campagne di Mitla, un giorno
tutto cicale, sole, strada,
mi piegai a un pozzo e venne un indio
a sorreggermi sull'acqua,
e il mio capo, come un frutto,
io lo sentivo fra le sue mani.
Bevevo quello che io bevevo,
cioè il suo volto col mio volto,
e mi sovvenne in un lampo ch'era
carne di Mitla la mia casta.
Nell'isola di Portorico,
nel meriggio colmo d'azzurro,
quieto il corpo, pazze le onde,
le palme come tante mamme,
giocando una bambina un cocco
spaccò vicino alla mia bocca,
e bevvi, come beve una figlia,
acqua materna, acqua di palma.
Né una dolcezza più grande
mai bevvi col corpo o con l'anima.
Nella casa dove fui bambina
l'acqua me la portava mamma.
Tra un sorso e l'altro, io
la guardavo di sulla brocca.
Quanto più si alzava la testa,
tanto più s'abbassava la brocca.
In me c'è ancora quella valle,

la mia sete, lo sguardo di mamma.
Forse l'eternità
è l'essere come allora s'era.
    Ricordo gesti di creature
in atto di darmi acqua.

César Vallejo

Agape

spa ->

Oggi nessuno è venuto a chiedere;
e nulla mi han domandato stasera.
Non ho visto nemmeno un fiore di cimitero
in così gaia processione di lumi.
Perdonami, Signore: non sono morto abbastanza!
Stasera tutti, tutti passano
senza farmi domande o richieste.
E non so ciò che scordano, che mi rimane
in mano impacciandomi, come cosa altrui.
Mi son fatto sull'uscio,
e mi vien voglia di urlare a tutti:
Se qualcosa vi manca, qui è rimasta!
Perché in tutte le sere della vita,
non so che porte danno su un volto,
e qualcosa di non mio mi rapisce l'anima.
Oggi non è venuto nessuno;
e come poco son morto, stasera!

Pietra nera su una pietra bianca

spa ->

Morirò a Parigi durante un acquazzone,
in una giornata di cui già serbo il ricordo.
Io morirò a Parigi – e non straveggo –
forse un giovedì, come oggi, d'autunno.
Giovedì sarà, perché oggi, giovedì, in cui proso
questi versi, le mie spalle mica troppo
mi fanno soffrire e, mai come oggi, mi son volto,
con tanta strada davanti, a vedermi solo.
César Vallejo è morto, lo picchiavano
tutti, senza che lui gli avesse fatto nulla;
gli menavan duro con un trave, e duro
con una fune; son testimoni i vari
giovedì e le ossa delle spalle,
la solitudine, la pioggia, le vie…

Alfonso Cortés

Tromba

spa ->

Questa tromba che aspetta, appesa a un chiodo ora,
le nove della sera per suonare il silenzio,
o il levarsi del giorno per lanciare all'aurora
limpide diane, l'etra serico penetranti;
altra volta l'ho vista, con voce d'altro canto,
quando il sol si frangeva sul suo bronzo brunito,
sfoderare i suoi squilli come spade di pianto
ed agitar bandiere di musica, tremanti.

Aria

spa ->

S’ode un canto di bimbo oltre il muro, la piazza
spinge pattuglie d’estasi antiche a casa mia.
Quando il canto del bimbo, coi suoi stracchi passetti
con l’oboe s’aggira morente sopra i tetti,
e popola di crepuscolari incanti
il giardino, pieno di spaventi,
che ha una gran voglia di dire
parole che tra le foglie son dette…
mentre attorcono nella bruma
folli e allegri movimenti
le bianche crespe della spuma
dell’anima, al soffiar dei venti…

Il silenzio

spa ->

Dopo i tanti patimenti
che la pupilla m'intorbidarono,
fisso alla terra amara in cui invecchiarono
le mie lacrime, come i miei sentimenti,
mi chiamò lungi dall'Ossario,
oltre il cammin lungo già fatto,
la musica provetta d'una tromba divina,
e il povero soprannumerario
alzò a Dio il suo triste occhio
distorto dal destino,
aprendo il fiore colmo dell'inerte suo sogno,
e contemplò in ginocchio
l'angelo pallido intento a tagliare,
con puerile grazia di singhiozzi mistici,
rami luminosi d'aroma
con la falce lunare.

Frammento

spa ->

Quando l’indice levi, si ferma
spaventato l’Oblio, e se chiami, viene
a torcersi ai tuoi piedi l’Avvenire.
La primavera altro non è che una
parola tua, e la luna, un ricordo
che lasciasti impigliato nei rovi dell’etere.
Sotto il petto ti batte lento, soave e
costante, un vivo pendolo, e se giungesse a
fermarsi il Tempo, cadrebbe in frantumi.
Sì fino e breve hai il passo come se
t’intralciassero il suol sospiri d’angeli
tristi, e quando cammini restasser,
con te a parlare, aerei, gli aromi.
Una divina delizia, fior del tuo cuore,
a chiare note dice che il giorno in cui tu
amerai, sarà altra cosa amore.

Pablo Neruda

Canto generale

spa ->

Amore America (1400)

Prima della parrucca e della casacca
furono i fiumi, fiumi arteriosi:
furono le cordigliere, nella cui onda raschiata
il condor e la neve parevano immobili:
fu l'umidità e la compattezza, il tuono
ancora senza nome, la pampa planetaria.
L'uomo terra fu, vaso, palpebra
del limo tremulo, forma dell'argilla,
fu anfora caribe, pietra chibcha,
coppa imperiale o silice araucana.
Tenero e sanguinario fu, ma sull'impugnatura
della sua arma di umido vetro,
le iniziali della terra stavano
scritte.
Nessuno poté
ricordarle poi: il vento
le scordò, la lingua dell'acqua
fu sepolta, le chiavi si persero
o s'inondarono di silenzio o sangue.
Non si perse la vita, pastorali fratelli.
Ma come una rosa canina
cadde una goccia rossa nella compattezza
e si spense una lampada di terra.
Io sono qui per narrare la storia.
Dalla pace del bufalo
alle percosse sabbie
della terra finale, nelle spume
accumulate della luce antartica,
e per le tane ruinose
dell'ombrosa pace venezolana,
ti cercai, padre mio,
giovin guerriero di tenebra e rame,
e tu, nuziale pianta, indomita capigliatura,
madre caimano, colomba metallica.
Io, inca dell'argilla,
toccai la pietra e dissi:

Chi
m’aspetta? E chiusi la mano
su un pugno di cristallo vuoto.
Ma mi recai tra fiori zapotechi
e la luce era dolce come un cervo,
l’ombra come una verde palpebra.
    Mia terra senza nome, senz’America,
equinoziale stame, lancia di porpora,
dalle radici rampicò il tuo aroma
al calice che bevevo, alla più fina
parola non ancora nata in bocca.

Verrà il giorno

    Liberatori, in questo crepuscolo
d’America, nella spopolata
oscurità del mattino,
vi consegno la lama infinita
delle mie genti, il giubilo
di ogni ora di lotta.
    Ussari azzurri, caduti
nella profondità del tempo,
soldati sulle cui bandiere
cucite or ora albeggia,
soldati d’oggi, comunisti,
combattenti eredi
di metallurgici torrenti,
sentite la mia voce nata
nei ghiacciai, alzata
ai falò d’ogni giorno
per puro dovere amoroso:
siamo la stessa terra, la stessa
gente perseguitata,
eguale lotta stringe la cintola
dell’America nostra:
                Avete visto
certe sere la tana così buia
del fratello?
            Avete varcato
la sua vita di tenebra?
                Oh cuor disperso
del popolo abbandonato, già sommerso!
Quegli ch’ebbe la pace dell’eroe
la ripose in bottega, altri rubò i frutti
del raccolto insanguinato
e divise la geografia
stabilendo confini ostili,
zone di desolata ombra cieca.
    Raccogliete dai campi il confuso
palpito del dolore, gli sconforti,
la spiga dai terreni sgranellati:
qualcosa spunta sotto le bandiere:

la voce antica ci chiama di nuovo.
Scandite le radici minerali,
le cime del metallo deserto,
raggiungete la lotta dell'uomo sulla terra,
attraverso il martirio che tartassa
le mani destinate alla luce.
Non rinunciate al giorno che vi lasciano
i morti che lottarono. Ogni spiga
nasce da un seme consegnato alla terra,
e come il grano, il popolo senza numero
radici unisce, accumula spighe,
e nella tormenta scatenata
sale alla chiarità dell'universo.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Arbolé, arbolé

ita ->

1

5

10

15

20

25

30

Arbolé, arbolé
seco y verdé.

La niña del bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.
Pasaron cuatro jinetes,
sobre jacas andaluzas
con trajes de azul y verde,
con largas capas oscuras.
“Vente a Córdoba, muchacha”.
La niña no los escucha.
Pasaron tres torerillos
delgaditos de cintura,
con trajes color naranja
y espada de plata antigua.
“Vente a Sevilla, muchacha”.
La niña no los escucha.
Cuando la tarde se puso
morada, con luz difusa,
pasó un joven que llevaba
rosas y mirtos de luna.
“Vente a Granada, muchacha”.
Y la niña no lo escucha.
La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna,
con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura.

Arbolé, arbolé
seco y verdé.

La casada infiel

ita ->

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

*

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,

montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
Sucia de besos y arena
yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
La regalé un costurero
grande de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

ita ->

A mi querida amiga
Encarnación López Júlvez

1. *La cogida y la muerte*

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.
El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sones de bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.

Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

2. *La sangre derramada*

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!

Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.
¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada,
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.

Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!

3. *Cuerpo presente*

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.
Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.
Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.
Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.
Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.
¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.
¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos

para ver ese cuerpo sin posible descanso.
Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.
Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.
Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.
Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.
No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

4. *Alma ausente*

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.
No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.
El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.
Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.
No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.
Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

El maleficio de la mariposa
Comedia en dos actos y un prólogo (1919)

Personajes ita ->

DOÑA CURIANA
CURIANA NIGROMÁNTICA
CURIANITA SILVIA
DOÑA ORGULLOS, MADRE DE CURIANITA SILVIA
MARIPOSA
CURIANITO EL NENE, HIJO DE DOÑA CURIANA
ALACRANITO EL CORTA-MIMBRES
GUSANO 1º
GUSANO 2º
GUSANO 3º
CURIANITA SANTA
CURIANA CAMPESINA 1ª
CURIANA CAMPESINA 2ª
OTRAS CURIANAS CAMPESINAS
CURIANAS GUARDIANAS

ita ->

PRÓLOGO

Señores: La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón, El amor, lo mismo que pasa con sus burlas y sus fracasos por la vida del hombre, pasa en esta ocasión por una escondida pradera poblada de insectos donde hacía mucho tiempo era la vida apacible y serena. Los insectos estaban contentos, sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío y de educar a sus hijuelos el santo temor de sus dioses. Se amaban por costumbre y sin preocupaciones. El amor pasaba de padres a hijos como una joya vieja y exquisita que recibiera el primer insecto de las manos de Dios. Con la misma tranquilidad y la certeza que el polen de las flores se entrega al viento, ellos se gozaban del amor bajo la hierba húmeda. Pero un día… hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión que estaba muy lejos de su vida… Quizá leyó con mucha dificultad algún libro de versos que dejó abandonado sobre el musgo un poeta de los pocos que van al campo, y se envenenó con aquello de “yo te amo, mujer imposible”. Por eso, yo suplico a todos que no dejéis nunca libros de versos en las praderas, porque podéis causar mucha desolación entre los insectos. La poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir… Inútil es deciros que el enamorado bichito se murió. ¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de su sombra! Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera. ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio

de puñal! Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que anda por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas, contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños, y ahora el poeta os la repite envuelta en su propia melancolía. Pero antes de empezar quiero haceros el mismo ruego que a él le hizo el viejo silfo aquel anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños. ¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera y tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios. También el viejo silfo le dijo al poeta: "Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz; di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!". Y nada más habló el viejo silfo. Ahora, escuchad la comedia. Tal vez os riáis al oír hablar a estos insectos como hombrecitos, como adolescentes. Y si alguna honda lección sacáis de ella, id al bosque para darle las gracias al viejo silfo de las muletas, un anochecer tranquilo, cuando se hayan marchado los rebaños.

ita ->

ACTO PRIMERO

La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra densa de un gran ciprés. Una veredita casi invisible borda sobre la hierba un ingenuo arabesco. Más allá del pradito, una pequeña charca rodeada de espléndidas azucenas y unas piedras azules… Es la hora casta del amanecer. Y todo el prado está cubierto de rocío. A la vera del camino se ven las madrigueras de los insectos como un minúsculo y fantástico pueblo de cuevas. De su casa sale Doña Curiana con un manojito de hierbas a guisa de escoba. Es una cucaracha viejísima, a la que falta una de sus patas, que perdió a consecuencia de un escobazo que le dieron en una casa donde se alojaba siendo todavía joven y reluciente. Los martillos formidables de la aurora ponen al rojo la plancha fría del horizonte.

ita ->

Escena I

Doña Curiana y la Curiana Nigromántica

DOÑA CURIANA

(*asomándose al prado*)
¡Mañana clara y serena!
Ya rompe el primer albor.

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*con un cucurucho de estrellas y un manto de musgo seco*)
Que Dios te bendiga, ¡oh vecina buena!

DOÑA CURIANA

¿Dónde vais, señora, de rocío llena?

CURIANA NIGROMÁNTICA

Vengo de soñar que yo era una flor
hundida en la hierba.

DOÑA CURIANA

¿Cómo soñáis eso?

CURIANA NIGROMÁNTICA

Sueño que las dulces gotas de rocío
son labios de amores que me dejan besos
y llenan de estrellas mi traje sombrío.

DOÑA CURIANA

(*regañona*)
Mas pensad, señora, que por la poesía…

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*tristemente*)
¡Ay, doña Curiana, qué vais a decir!

DOÑA CURIANA

Pudierais coger una pulmonía
que hiciera pedazos su sabiduría.
Tendríamos todas mucho que sentir.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Mi alma tiene gran tristeza, ¡vecina!
Me dijo ayer tarde una golondrina:
"Todas las estrellas se van a apagar".
Dios está dormido, y en el encinar
vi una estrella roja toda temblorosa
que se deshojaba como enorme rosa.
La vi perecer
y sentí caer
en mi corazón
un anochecer.
"Amigas cigarras – grité – ¿veis las estrellas?"
"Un hada se ha muerto", respondieron ellas.
Fui junto a los troncos del viejo encinar
y vi muerta el hada del campo y del mar.

DOÑA CURIANA

¿Quién la mataría?

CURIANA NIGROMÁNTICA

La mató el amor.

DOÑA CURIANA

Mirad cómo quiebra el primer albor.

CURIANA NIGROMÁNTICA

¿Y vuestro buen hijo, cómo sigue?

DOÑA CURIANA

Bien.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Ayer le vi triste.

DOÑA CURIANA

Lo noté también:
anda enamorado.

CURIANA NIGROMÁNTICA

De Silvia quizá.

DOÑA CURIANA

Según él, es de algo que nunca tendrá.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Va a ser un poeta, y no es nada extraño:

su padre lo fue.

DOÑA CURIANA

Un gran desengaño
me llevé con él.

CURIANA NIGROMÁNTICA

¡Era un corazón!

DOÑA CURIANA

¡Ay!, apaleaba mi caparazón.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Pero conservaba siempre el troje lleno.

DOÑA CURIANA

Mas eso no impide que fuera muy bueno.

CURIANA NIGROMÁNTICA

En fin, callaremos, yo mucho le amé.
¿Y esa pierna coja?

DOÑA CURIANA

Anoche noté
el ruin dolorcillo que tanto me irrita.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Poneos las hojas de una margarita;
lavaos con rocío y no andéis; tomad
estos polvos santos de cráneo de hormiga,
tomadlos de noche con mastranzo.

DOÑA CURIANA

Amiga,
que el gran Cucaracho os pague en amor
y que en vuestros sueños os convierta en flor.
(*Acariciadora*)
Desechad tristeza y melancolías;
la vida es amable, tiene pocos días,
y tan sólo ahora la hemos de gozar.

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*como soñando*)
Todas las estrellas se van a apagar.

DOÑA CURIANA

No penséis en eso, vecina doctora,
mirad la alegría que nos trae la aurora.

CURIANA NIGROMÁNTICA

¡Ay, lo que yo vi junto al encinar!

DOÑA CURIANA

No pensar en eso, idos a acostar…

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*volviendo a la realidad en una brusca transición*)
El prado está silencioso.
Ya parte el rocío a su cielo ignorado,
el viento rumoroso
hasta nosotros llega perfumado.

DOÑA CURIANA

¿También sois poeta, doctora vecina?
Nosotras, las pobres, con nuestra cocina
tenemos bastante.

CURIANA NIGROMÁNTICA

No seas vulgar.

DOÑA CURIANA

(*un poco disgustada*)
En mi clase todas sabemos cantar
y chupar las flores. ¡Qué os habéis creído!

CURIANA NIGROMÁNTICA

Con razón te daba palos tu marido;
cocina y poesía se pueden juntar,
Hasta luego, amiga, voy a descansar.
(*Se va*)

DOÑA CURIANA

Que la luz os guíe.
Yo voy a barrer
mi puerta con brisa del amanecer.
(*Se pone a barrer cantando*)
Un gusanito me dijo
ayer tarde su querer;
no lo quiero hasta que tenga
dos alas y cuatro pies.

ita ->

Escena II

Doña Curiana y Curianita Silvia

Por el lado izquierdo de la escena llega la Curianita Silvia, arrogante y madrugadora. Silvia, en su clase de insecto repugnante, es encantadora; brilla como el azabache y sus patas son ágiles y delicadas. Es hija de Doña Orgullos, curiana que cuenta más de un año de edad, y es el mejor partido del pueblo. Trae una diminuta margarita a guisa de sombrilla, con la que juega graciosamente, y se toca de un modo delicioso con el caparazón de una "teresita".

DOÑA CURIANA

Madrugadora venís,
niña encantadora y bella.

CURIANITA SILVIA

¿Niña me decís? Ha tiempo
que ya salí de la escuela.

DOÑA CURIANA

¿Os molestáis porque os llamo
niña? Pues diré doncella
o doncellita.

CURIANITA SILVIA

(*coquetonamente*)
No es eso.

DOÑA CURIANA

¿Qué os pasa entonces?

CURIANITA SILVIA

Tristezas que estoy pasando.
Sin que nadie se dé cuenta.

DOÑA CURIANA

Tan joven y ya tan triste.
¡Bueno que lo esté esa vieja
de [la] Nigromanta! Vos

aún sois demasiado nueva
y nada os falta en el mundo.

CURIANITA SILVIA

(*ingenuamente*)
No he visto más que esta tierra.

DOÑA CURIANA

(*pensativa*)
¿Os ha dicho la doctora
que se apagan las estrellas
porque se había muerto un hada
o no sé qué… lo que cuenta?

CURIANITA SILVIA

Nada me dijo.

DOÑA CURIANA

Entonces
¿por qué tenéis la tristeza
que os consume y os marchita?
De qué sufrís?

CURIANITA SILVIA

¡Ay, abuela!
¿No tuvisteis corazón
cuando joven? Si os dijera
Que soy toda un corazón…

DOÑA CURIANA

(*en un arranque de indignación*)
Aquí sois todos poetas
y mientras pensáis en eso
descuidáis vuestras haciendas,
tenéis vuestras casas sucias
y sois unas deshonestas
que dormís fuera de casa,
sabe Dios con quién.

CURIANITA SILVIA

Paciencia
necesito para oírla.
Me insultáis.

DOÑA CURIANA

No es que yo quiera
insultarte, niña Silvia.
Es que me da mucha pena
verte triste y desolada
tan sin causa.

CURIANITA SILVIA

Causa cierta
tienen estos mis pesares.

DOÑA CURIANA

(*cariñosa*)
¿Puedo aliviártelos, nena?

CURIANITA SILVIA

Mis pesares son tan hondos
como la laguna aquella.
(*Con angustia*)

¿Dónde está el agua
tranquila y fresca
que calme
mi sed inquieta?

DOÑA CURIANA

(*asustada*)
Silvia, calmaos, por favor;
sed juiciosa y sed serena.

CURIANITA SILVIA

(*soltando la margarita en el suelo*)
¿Por qué sendero
de la pradera
me iré a otro mundo
donde me quieran?

DOÑA CURIANA

(*enérgica*)
Esto es imposible, Silvia.
Os volvéis loca.

CURIANITA SILVIA

Me queda
mucho tiempo que llorar.
Yo me enterraré en la arena
a ver si un amante bueno
con su amor me desentierra.

DOÑA CURIANA

Estás muy enamorada,
ya lo sé. Mas en mi época
las jóvenes no pedíamos
los novios a boca llena,
ni hablábamos en parábolas
como hablas tú. La vergüenza
estaba más extendida
que en estos tiempos. Se cuenta
de una curiana muy santa
que permaneció soltera
y vivió seis años. Yo
dos meses tengo y soy vieja.
¡Todo por casarme! ¡Ay!
(*Lagrimeando.*)

CURIANITA SILVIA

(*muy romántica*)
¡Amor, quién te conociera!
Dicen que eres dulce y negro,
negras tus alas pequeñas,
negro tu caparazón
como noche sin estrellas;
tus ojos son de esmeraldas,
tus patas son de violeta.

DOÑA CURIANA

Estás más loca que un grillo
que conocí allá en su cueva,
que se las daba de listo,

de gran mago y de profeta.
Era un pobre desdichado;
a mí me dio una receta
para curar el amor.

CURIANITA SILVIA

(*intrigada*)
¿Qué decía la receta?

DOÑA CURIANA

Dése a los enamorados
dos palos en la cabeza
y no se los deje nunca
tumbarse sobre las hierbas.

CURIANITA SILVIA

Os chanceáis, señora.

DOÑA CURIANA

Silvia, ¿y quién no se chancea
viendo a una joven bonita
cometer tantas simplezas?

CURIANITA SILVIA

(*aparte*)
Ella ignora que a su hijo
es a quien amo.

DOÑA CURIANA

Discreta
sois sin embargo al hablar
de la causa que os apena.
¿Y dónde está vuestro amor?
¿Muy lejos?

CURIANITA SILVIA

Está tan cerca
que el aire me trae su aliento.

DOÑA CURIANA

¡Es un mozo de la aldea!
Lo teníais bien oculto.
¿Y él os ama?

CURIANITA SILVIA

Me detesta.

DOÑA CURIANA

¡Cosa rara, vos sois rica!
En mi tiempo…

CURIANITA SILVIA

La princesa
que él aguarda no vendrá.

DOÑA CURIANA

¿Qué tal es [él]?

CURIANITA SILVIA

Me deleitan
su cuerpo chico y sus ojos
soñadores de poeta.
Tiene un lunar amarillo
sobre su pata derecha,
y amarillas son las puntas

divinas de sus antenas.

DOÑA CURIANA

¡Aparta! Es mi hijo.

CURIANITA SILVIA

¡Yo lo amo con locura!

DOÑA CURIANA

(*como soñando*)
Ella es rica. ¡Qué torpeza
la de esta criatura rara!
¡Yo haré que la ame por fuerza!
(*Compungida y fingiendo lo que no siente*)
¡Ay cuánto debe sufrir!
(*Aparte*)
¡Tiene magníficas rentas!
¡Pobrecita de mis carnes!
¡Sangrecita de mis venas,
te casaré con mi hijo!

CURIANITA SILVIA

(*ruborizándose*)
Lo adivinasteis.

DOÑA CURIANA

(*abrasándola con ternura*)
Piensa
que tengo ya muchos días
y te adiviné la pena.

CURIANITA SILVIA

¡Ay, qué dicha! ¡Qué alegría!

DOÑA CURIANA

(*mimosa en extremo*)
Límpiate esa cara tierna
y deja tus lagrimitas
al pie de esas azucenas.
Voy a llamar a mi hijo
para que te vea.

CURIANITA SILVIA

Reina
seré de este prado verde,
pues tengo amor y riquezas.

ita ->

Escena III

Curianito el Nene, Dona Curiana y Silvia

Curianito el Nene es un gentil y atildado muchacho, cuya originalidad consiste en pintarse las puntas de las antenas y la pata derecha con polen de azucena. Es poeta y visionario que, aleccionado por la Curiana Nigromántica, de la que es discípulo, espera un gran misterio que ha de decidir su vida… Trae en una de sus patas-manos una cortecita de árbol donde estaba escribiendo un poema… Doña Curiana viene a su lado, encomiando la fortuna de Silvia. Esta se dedica a coquetear con la margarita a un lado y a otro, y, colocándose una patita sobre la cara, suspira arrobada. Ya quema el sol.

CURIANITO

(*aparte*)
¡Que no me caso madre!
Ya os he dicho mil veces
que no quiero casarme.

DOÑA CURIANA

(*llorando*)
Tu lo que tienes ganas
es de martirizarme.

CURIANITO

Yo no la quiero, madre.

DOÑA CURIANA

Pero si eso es igual…

CURIANITO

Sin amor no me caso.

DOÑA CURIANA

Ella tiene un cristal
precioso, que encontró
una noche su abuelo,
muy azul; él creyó
que era un trozo de cielo.
Tiene casa espaciosa,
el troje bien repleto.
¡Mira, si es una sosa!
¡Requiébrala discreto!
Dile que te enamora
su carita de estrella;
que te pasas las horas
sólo pensando en ella.
¡Te tienes que casar!
(*En voz alta*)
Hazlo solo por mí
Yo me voy a guisar,
quedaos los dos aquí.
(*Vase.*)

ita ->

Escena IV

Curianito el Nene y Silvia

Silvia se tapa del sol con la margarita y suspira anhelante. Curianito se sienta en una piedrecita blanca y mueve las antenas con lentitud.

CURIANITO

(*leyendo la corteza que trae en su pata-mano*)
¡Oh amapola roja que ves todo el prado,
como tú de linda yo quisiera ser!
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado
llorando el rocío del amanecer.
Eres tú la estrella que alumbra a la aldea,
sol del gusanito buen madrugador.
¡Que cieguen mis ojos antes que te vea
con hojas marchitas y turbio color!
¡Quién fuera una hormiga para poder verte

sin que se tronchara tu tallo sutil!
Yo siempre a mi lado quisiera tenerte
para darte besos con miel del abril.
Pues mis besos tienen la tibia dulzura
del fuego en que vive mi rara pasión;
y hasta que me lleven a la sepultura
latirá por ti este corazón…

CURIANITA SILVIA

(*soñando, aparte*)
¡Que apasionado madrigal
el que cantó!
(*Volviéndose a Curianito*)
Muy buenos días. ¿Como estás?

CURIANITO

Bien, ¿Y tú?

CURIANITA SILVIA

Yo…
busco una cosa sin cesar.

CURIANITO

¿Cosa?

CURIANITA SILVIA

El amor.

CURIANITO

Es muy difícil de encontrar.

CURIANITA SILVIA

Mi corazón busca los besos.

CURIANITO

Los tendrás.

CURIANITA SILVIA

Creo que no.
¿Cuándo te casas?

CURIANITO

Mi ilusión
está prendida en la estrella
que parece una flor.

CURIANITA SILVIA

¿No es fácil que se seque
con un rayo de sol?

CURIANITO

Yo tengo el agua clara
para calmar su ardor.

CURIANITA SILVIA

¿Y dónde está tu estrella?

CURIANITO

En mi imaginación.

CURIANITA SILVIA

(*con tristeza*)
La verás algún día.

CURIANITO

Yo seré su cantor:
le diré madrigales
del dulce viento al son.

CURIANITA SILVIA
¿Te acuerdas de la tarde
que en el sendero en flor
me dijiste: “Te quiero”?
CURIANITO
¡Aquello ya pasó!
Hoy no te quiero, Silvia.
CURIANITA SILVIA
(*llorando*)
Ya lo sé.
CURIANITO
Por favor,
te ruego que no llores.
CURIANITA SILVIA
Me duele el corazón.
(¡Ay de mí!, no me quiere.)
CURIANITO
(*se acerca a consolarla*)
¡No llores más, por Dios!
(*Estando muy juntitos, pasan por la calle dos Curianitas, niñas y revoltosas. Una de ellas lleva una mosca atada con una brizna de hierba seca.*)
LAS CURIANITAS
(*a voces*)
El novio y la novia,
¡eo! ¡eo! ¡oh!…
CURIANITA SILVIA
Ojalá fuera cierto
lo que dice esa voz.
CURIANITO
¡No llores, niña Silvia!
CURIANITA SILVIA
Me duele el corazón.
LAS CURIANITAS
(*yéndose*)
El novio y la novia,
¡eo! ¡eo! ¡oh!
CURIANITA SILVIA
¡Ay de mí, desdichada!
CURIANITO
¡Qué triste situación!

ita ->

Escena V

Alacranito el Cortamimbres, Curianito el Nene, Doña Curiana y, después, Doña Orgullo

Curianito se separa apresuradamente de la Curianita Silvia al ver llegar a Alacranito el Cortamimbres. Alacranito es un viejo leñador que vive en el bosque y que frecuentemente baja al pueblo a emborracharse. Es glotón insaciable y mala persona. Habla con voz aguardentosa.

CURIANITO
Seca tus lágrimas.

CURIANITA SILVIA

Voy.

ALACRANITO

(*viene borracho, cantando y tambaleándose*)

Que las hojitas del mastranzo
son dulcecitas de tomar.
Tatará, tatará, tatará.
(*Se rasca la cabeza con su pinza monstruosa*)
Hay ganado en la cabeza.
(*Cantando*)
Tatará, tatará, tatará.
(*Dirigiéndose a Curianito*)
¡Salud, niño!
(*A Silvia, moviendo cómicamente la pinza*)
¡Oh alteza!
¡San Cucaracho os dé paz!
(*Los otros dos personajes están molestísimos*)
¿Estorbo quizás, señores,
en este prado florido?
¿Hablan ustedes de amores
y tratan de hacerse un nido?
Si os molesto, yo me voy,
(*guiñando maliciosamente y dándole a Curianito con la pinza en el vientre*)
para que os podáis besar.

CURIANITO

(*muy enfadado*)

Puedes quedarte.

ALACRANITO

Me estoy.

CURIANITA SILVIA

¡Qué impertinente!

ALACRANITO

Gozar
del amor en primavera.
Tú eres poeta, habrás visto
cómo está la sementera.

CURIANITO

(*indignado*)

Cállate ya.

ALACRANITO

¡Si no chisto…!
¡Si uno no sabe ni hablar!
Me he criado en familia,
en medio de un olivar…

CURIANITA SILVIA

(*muy triste*)

¡Ay!

ALACRANITO

¿Qué os pasa, linda negra?

CURIANITA SILVIA

Nada.

ALACRANITO

¿Nada? ¡Tiene gracia!
¿Os molesta vuestra suegra?

CURIANITA SILVIA

¡Imbécil!

ALACRANITO

(*muy serio*)
La *alistogracia*
también tiene sus pesares.
Tengo mi filosofía,
pues son muchos los azares
de esta larga vida mía.
Y aunque pobre soy decente.
¿Que me emborracho?… Pues bien:
¿No se emborracha la gente?
Yo soy un viejo inocente.

CURIANITO

(*aparte*)
Un canalla.

CURIANITA SILVIA

Un glotón.

ALACRANITO

¿Quién
sus defectos no pregona?
Me gusta mucho comer,
pero soy buena persona.

CURIANITO

Calla y vete a tu bosque.

CURIANITA SILVIA

Déjanos ya, hermano.

ALACRANITO

(*impertérrito y relamiéndose de gusto*)
Ahora mismo me acabo de comer un gusano
que estaba delicioso, blando y dulce, ¡qué rico!
A su lado tenía la cría, un nene chico,
(*Silvia y Curianito se horrorizan*)
que no quise comer, me daba repugnancia.

CURIANITA SILVIA

¡San Cucaracho mío!

CURIANITO

¿Por qué causaste mal?

ALACRANITO

(*entusiasmado y sin oír*)
Y no me comí al nene por estar en lactancia.
Y a mí me gustan grandes, ¡que sepan!

CURIANITO

¡Criminal!
Tú no sabes, infame, que un hogar has deshecho
matando al gusanito para te alimentar.

ALACRANITO

Si tú quieres, me doy buenos golpes de pecho,
y que San Cucaracho me perdone.

CURIANITO

Matar
es un pecado grave que no perdona él.

CURIANITA SILVIA

¡Ay, pobre gusanito sin madre!

ALACRANITO

(*irónico*)
¡Ay poetas!,
¡si supierais lo dulce que tenía la piel!

CURIANITO

¡Me indignas!

CURIANITA SILVIA

(*con fuerza*)
¡Qué canalla!

ALACRANITO

(*relamiéndose*)
Tened las lenguas quietas
que estáis muy comestibles ambos a dos.

CURIANITA

(*corriendo a refugiarse en la casa de Doña Curiana*)
¡Qué miedo!

CURIANITO

(*asustadísimo, se esconde detrás de la piedra en que estaba sentado*)
¡Alacranito!

ALACRANITO

Como
vuestra carne y me quedo
tan ancho como estaba.
Mas no temáis, que yo
respeto a mis antiguos
amigos.
(*Salen de la cuevecita Doña Curiana, que llega cojeando y hecha una furia, y Silvia, asustadísima y llorando.*)

DOÑA CURIANA

(*a voces*)
¡Gran bribón!
¡Borracho empedernido!
¡Qué susto les has dado!

ALACRANITO

(*con la risa del conejo*)
Pura broma, señora.

DOÑA CURIANA

(*dirigiéndose a Curianito*)
¡Ay, cómo te has quedado!
¡Hijo mío! ¡Canalla!
¡Pobre Silvia!

ALACRANITO

(*aparte*)
Con ganas
comería sus patas.

DOÑA CURIANA

¡Infame!

ALACRANITO

Por las canas
os respeto, señora…
(*Dirigiéndose a Curianito*)
No temas, Curianito.

CURIANITO

(*muy receloso*)
No temo.

DOÑA CURIANA

(*furiosa. Aparte, con Silvia*)
Imposible.

CURIANITA SILVIA

No me quiere, repito.
Me dijo que él amaba
A una flor.

DOÑA CURIANA

¡El idiota!…
Mas yo haré que te quiera.

ALACRANITO

(*cada vez más borracho, a Curianito*)
Tenía una pata rota
y yo me la comí.
Era una hermosa araña.
(*Riendo a carcajadas*)
¡Estaba tan sabrosa…!
(*Curianito, que no le llega el caparazón al cuerpo, habla con voz temblorosa a causa del miedo horrible que siente a ser devorado por aquella pantera en forma de alacrán.*)

CURIANITO

¿Cómo te diste maña
para cogerla?

ALACRANITO

(*echándose encima de Curianito*)
Así.

CURIANITO

(*gritando*)
Ay, madre, que me mata!
(*Se deshace del alacrán y huye con su madre*)

DOÑA CURIANA

(*embarracada*)
¡Vete, bandido infame!

ALACRANITO

(*tambaleándose*)
¡No seas timorata!
(*Durante esta escena ha aparecido la Curiana Niña, que pasó antes con la mosca atada. Alacranito la divisa, llega junto a ella, le arrebata la mosca y la traga.*)

CURIANITA

(*llorando a gritos*)
¡Ay mi mosca! ¡Mi mosca!

ALACRANITO

¡Oh, qué rico manjar!

CURIANITA SILVIA

(*abrazándose a Doña Curiana*)

¡¡Socorro, que nos come!!

ALACRANITO

(*para asustarlas, con voz cavernosa*)

¡Os voy a devorar!

CURIANITA

(*huye despavorida*)

¡Ay madre, tengo miedo!…

(*Fuera de la escena se oye ruido de voces y gritos de compasión.*)

CURIANITA SILVIA

¿Qué es?

DOÑA CURIANA

¿Qué pasará?

(*Entra en escena un grupo de Curianas Campesinas, que traen en brazos a una Mariposa blanca con un ala rota. Viene desmayada. Las Curianas traen azadas sobre sus hombros; otras traen hoces. Con ellas viene la Curiana Nigromántica. Todos se acercan. Alacranito el Cortamimbres se queda tumbado en el santo suelo, ya en la cumbre de la borrachera.*)

CURIANA NIGROMÁNTICA

¡Pobre mariposa herida!

CURIANA CAMPESINA

Morirá.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Tiene muy poca vida,
pero se salvará.

CURIANA CAMPESINA

Cayó desde la punta de un terrible ciprés.
Se ha roto un ala.

CURIANA NIGROMÁNTICA

¡Pobre fantasma soñadora,
que sabes los secretos del agua y de las flores!
¡Qué desdicha de verte morir en esta aurora
llorada por los dulces profetas ruiseñores!

CURIANA CAMPESINA

¡Compasión me dio el verla tendida en la vereda!

CURIANA NIGROMÁNTICA

¡Qué suerte de nosotras, repugnantes y tristes!
¡Acariciar tus alas de blanquísima seda
y aspirar el aroma del traje con que vistes!

(*Doña Curiana trae de su casa unas hierbas largas y delicadísimas, con que la Curiana Nigromántica limpia las heridas de la Mariposa*)

Dulce estrella caída de un ciprés soñoliento,
¿qué amarga aurora vieron tus ojos al caer?

CURIANITO

¡Oh qué pena tan honda en el alma me siento!

CURIANITA SILVIA

(*a su madre, Doña Orgullos, que llega presurosa. Llorando*)

Él no me quiere, madre.

DOÑA ORGULLOS

(*muy seca*)

¡Qué le vamos a hacer…!

CURIANITA SILVIA

Él quiere ya a una estrella.

DOÑA ORGULLOS

¡Qué se habrá figurado!
¡Tan pintado y tan feo!
(*Vase, volviendo la cabeza provocativamente.*)

CURIANA CAMPESINA

¡Mirad, ha suspirado!

CURIANAS CAMPESINAS

¡Abre los ojos!

LA MARIPOSA

(*quedamente y entre sueños*)
¡Quiero
volar, quiero volar, el hilo es largo!

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*a Doña Curiana*)
Llevémosla a tu casa.
Sale de su letargo.

LA MARIPOSA

El hilo va a la estrella
donde está mi tesoro;
mis alas son de plata,
mi corazón es de oro;
el hilo está soñando
con su vibrar sonoro…

CURIANA NIGROMÁNTICA

Llevadla con cuidado
no le hagáis mucho daño.
(*las Curianas se llevan a la Mariposa a casa de Doña Curiana. Dirigiéndose a Doña Curiana*)
Dale rocío añejo
y ponle un tibio paño
con emplastos de ortigas
y polen de azucenas.

DOÑA CURIANA

¿Le curará, doctora?

CURIANA NIGROMÁNTICA

Pronto se pondrá buena.
Además le receto baños de luna y siesta,
Allá entre las umbrías de la vieja floresta.
¡Vamos a entrar a verla! ¡Es preciosa!

DOÑA CURIANA

¡Preciosa!

ita ->

Escena VI

Curianito el Nene, Alacranito el Cortamimbres y Curiana Nigromántica

CURIANITO

(*dirigiéndose a su amapola*)
Amapola, ya he visto mi estrella misteriosa.

ALACRANITO

(*tumbado panza arriba en el prado, y como en un limbo caótico*)

Me comí nueve moscas,
un lagarto, una abeja,
una colmena entera.

CURIANITO

Mi corazón se queja
¡de un amor que ya siente!

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*sale de la cuevecita y llega muy seria junto a Curianito. Poniéndole una mano en el hombro*)
Curianito, tu suerte
depende de las alas de esa gran mariposa.
No la mires con ansias porque puedes perderte.
Te lo dice tu amiga, ya vieja y achacosa.
(*Haciendo un círculo en la tierra con un palito*)
Este círculo mágico lo dice claramente.
Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás.
Caerá toda la noche sobre tu pobre frente.
La noche sin estrellas donde te perderás.
Medita hasta la tarde.
(*Vase.*)

CURIANITO

(*declamando donjuanescamente*)
¿Qué tengo en mi cabeza?
¿Qué madejas de amores me ha enredado aquí el viento?
¿Por qué ya se marchita la flor de mi pureza,
mientras otra flor nace dentro del pensamiento?
¿Quién será la que viene robando mi ventura
de alas estremecidas, blanca como el armiño?
Me volveré tristeza sobre la noche oscura
y llamaré a mi madre como cuando era niño.
¡Oh amapola roja que ves todo el prado!
Como tú de linda yo quisiera ser.
Calma las tristezas de este enamorado,
llorando el rocío del amanecer.
(*Se sienta en la piedra y llora con la cabecita entre las manos. El Alacranito Cortamimbres se levanta con dificultad y, dando tumbos, va cantando con su voz cavernosa*)

ALACRANITO

Que las hojitas del mastranzo
son dulcecitas, ay, de tomar.
Tatará, tatará, tatará.
(*La escena está llena de luz*)
Telón.

ita ->

ACTO SEGUNDO

Jardín. En el fondo de la escena hay una gran cascada de yedra, y todo el suelo estará plantado de margaritas gigantescas. Es un verdadero bosque de florecillas. A la izquierda del teatro, y en parte del fondo, perdiéndose en la espesura, brilla el agua de un manantial… Todas las plantas están pintadas con luz suave del crepúsculo maduro.

Escena I

ita ->

Cuarianita Campesina 1ª, Curianita Campesina 2ª

Vienen por la derecha dos Curianitas Campesinas que viven al pie de unas setas. Son muy viejas. Una de ellas tiene fama de santa en los alrededores.

CURIANITA SANTA

¡Qué gran disgusto traigo, comadre, qué disgusto!
¿Visteis a Curianito recitar en el prado?

CURIANITA 1ª

Yo le vi columpiarse sobre un hilo de araña.
Cantaba triste, triste. Estaría soñando.
Él no piensa ganarse la vida honradamente.

CURIANITA SANTA

Es muy bueno y muy dulce. ¡Un gran poeta!

CURIANITA 1ª

¡Un vago!
Sobre un hilo de araña nadie vive.

CURIANITA SANTA

¡Comadre,
no critiquéis a nadie, dijo el Gran Cucaracho!
(*La otra Curiana inclina sus antenas*)
"Meditad, con la hierba que nace, vuestras vidas
y sufrid en vosotras los defectos extraños.
Valen más en mi reino los que cantan y juegan
que aquellos que se pasan la vida trabajando…;
que habéis de ser la tierra y habéis de ser el agua,
pétalo en los rosales y corteza en el árbol".

CURIANITA 1ª

¿Es que el Gran Cucaracho no comía comadre?
(*Con sorna*)
Pues decidle a un hambriento esas frases.

CURIANITA SANTA

¡Callaos!
El hambre es un demonio con antenas de fuego
a quien hay que alejar…

CURIANITA 1ª

¿Comiendo, eh?

CURIANITA SANTA

Orando.

CURIANITA 1ª

Dejadme en paz, comadre. Sois muy santa y muy sabia,
pero para esta vida no habló San Cucaracho…
Si Curianito el Nene no trabaja y se aplica,
se morirá de hambre, tan listo y tan pintado.
¡Si yo fuera su madre, lo cogía…!

CURIANITA SANTA

Amiga,
que un amor imposible era su último canto
y hablaba de unas alas de herida,
más digna del rocío que la carne del nardo.

CURIANITA 1ª
¡Es terrible esta plaga de gente perezosa!
CURIANITA SANTA
¡Tened misericordia del lindo enamorado…!
"Sufrid sobre vosotras las heridas extrañas,
los dolores ajenos", dijo San Cucaracho.
CURIANITA 1ª
¡Pero a mí qué me importa tanta y tanta tontuna!
Y de una , ¿por qué se ha enamorado?
¿No sabe que con ella no podrá desposarse?
CURIANITA SANTA
¡Que ha de ser negro lodo sobre la nieve acaso!,
cuando llega tan blanca de donde no se sabe.
CURIANITA 1ª
(*enérgica*)
Cae de las azucenas.
CURIANITA SANTA
(*severa*)
Comadre, no afirmarlo.
CURIANITA 1ª
En fin, ¡que el Curianito está loco!
CURIANITA SANTA
¡Tan bueno!
Estaré en oración porque tenga descanso.
Su cantar me recuerda mi amor de juventud.
CURIANITA 1ª
(*muy refunfuñona*)
¡Vamos a la casita, que es ya de noche!
CURIANITA SANTA
(*muy triste*)
¡Vamos!
(*Vanse las dos por la derecha, penetrando entre las hiedras donde tienen las cuevas. Es ya la noche cerrada, y cae el primer rayo de luna sobre el bosque de margaritas. El agua del manantial tiembla con una ternura lejana.*)

ita ->

Escena II

Mariposa, Curiana Nigromántica, Doña Curiana y cuatro Curianas Campesinas

Por la derecha entra la Curiana Nigromántica y Doña Curiana, la mamá de Curianito. Hablan acaloradamente.

DOÑA CURIANA
Para el baño de luna de nuestra mariposa
es muy bueno este prado.
CURIANA NIGROMÁNTICA
Sus alitas de cera
quedarán como estaban en la mañana hermosa
que ella rompió los rayos del sol por vez primera.
DOÑA CURIANA
Ella viene del alba. Es una flor errante,
dijo mi niño anoche.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Tened mucho cuidado
Doña Curianita amiga.

DOÑA CURIANA

Su corazón amante
la canta por las noches de un modo apasionado.

CURIANA NIGROMÁNTICA

¡Pues estemos alerta!
(*Dirigiéndose a las dos y llamando*)
¡Venid acá! ¡Sin prisa!
¡Procurad que no rocen las alas con el suelo!
Sujetad las antenas, que las mueve la brisa
y temo que se tronchen. ¡Saltad el arroyuelo!
(*Volviéndose a Doña Curiana*)
Ya están aquí, señora.
(*Entran en escena cuatro Curianitas Campesinas que traen sobre sus caparazones a la Mariposa. A las Campesinas*)
Dejadla lentamente.
(*A Doña Curiana*)
¿Le pusisteis ungüento de mosca machacada?

DOÑA CURIANA

Le puse dos unturas.

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*examinándola*)
Ella ni ve ni siente.
Tiene los ojos muertos y la boca cerrada.
¿De qué reino llegaste con tu blanco vestido?

DOÑA CURIANA

(*recordando*)
Ella viene del alba. Es una flor que vuela.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Tú con las alas rotas y el corazón herido
te vas hacia los reinos donde el amor se hiela.
(*Dirigiéndose a Doña Curiana*)
¡Aquí la dejaremos bajo la luna! Siento
la tristeza de aquella voz en el encinar
que decía perdiéndose en el alma del viento:
Se ha muerto un hada: el hada del campo y de la mar.

DOÑA CURIANA

El dolor o la muerte me cercan la casita.
Curianito no cesa de cantar sus amores.

CURIANA NIGROMÁNTICA

Hay que casarlo pronto con Silvia. Necesita
jugar y distraerse.
(*A una Campesina*)
Quédate entre las flores
vigilando los sueños de la blanca durmiente.
Si suspira, le acercas este ramo bendito.

DOÑA CURIANA

(*con el mismo tema*)
¡Ay doctora vecina! Mi corazón presiente
mucho mal.

CURIANA NIGROMÁNTICA

(*sin hacerle caso*)

¡Ten cuidado! ¡Si viene Alacranito!

(*Doña Curiana llora en silencio*)

Tened mucha presencia, señora. Sois inquieta.

DOÑA CURIANA

(*llorando*)

Toda, toda la culpa la tiene mi marido.
No hay desgracia mayor que la de ser poeta.
¡Yo los quemaba a todos!

CURIANA NIGROMÁNTICA

Los quemará el olvido.

(*Vanse. Queda la escena rota. La Curianita Guardiana se apoya en el tronco de una margarita y allí se queda inmóvil, moviendo sus antenas lentamente.*)

ita ->

Escena III

Mariposa y Curianas Guardianas

MARIPOSA

(*despertando*)

Volaré por el hilo de plata.
Mis hijos me esperan
allá en los campos lejanos,
hilando en sus ruecas.
Yo soy el espíritu
de la seda.
Vengo de un arca misteriosa
y voy hacia la niebla.
Que cante la araña
en su cueva;
que el ruiseñor medite
mi leyenda;
que 1a gota de lluvia se asombre
al resbalar sobre mis alas muertas.
Hilé mi corazón sobre carne
para rezar en las tinieblas,
y la muerte me dio dos alas blancas,
pero cegó la fuente de mi seda.
Ahora comprendo el lamentar del agua,
y el lamentar de las estrellas,
y el lamentar del viento en la montaña,
y el zumbido punzante
de la abeja.
Porque soy la muerte
y la belleza.
Lo que dice la nieve sobre el prado,
lo repite la hoguera;
las canciones del humo en la mañana
las dicen las raíces bajo tierra.
Volaré por el hilo de plata;
mis hijos me esperan.

Que cante la araña
en su cueva;
que el ruiseñor medite
mi leyenda;
que la gota de lluvia se asombre
al resbalar sobre mis alas muertas.
(*La Mariposa mueve las alas con lentitud.*)

ita ->

Escena IV

Mariposa, Alacranito el Cortamimbres y Curianas Guardianas

Por la derecha asoma la graciosísima pinza de Alacranito.

ALACRANITO
Una rica fragancia
de carne fresca
me llegó.
CURIANA GUARDIANA
(*iracunda*)
¡Márchate!
ALACRANITO
¡Déjame que la vea!
(*Acercándose*)
CURIANA GUARDIANA
¡Vete al bosque, borracho!
ALACRANITO
¡Ojalá lo estuviera!
Ya me hubiese comido
sus alas.
CURIANA GUARDIANA
¡Sinvergüenza!
¡Márchate de este bosque!
ALACRANITO
(*suplicante*)
¡Un bocado siquiera
donde tiene la herida!
¡La punta de una antena!
CURIANA GUARDIANA
(*furiosa*)
¡Si no te marchas pronto,
llamo a mis compañeras
y te matamos!
ALACRANITO
(*serio*)
Oye,
si yo un viejo no fuera,
¡cómo me tragaría
tu sabrosa cabeza!
(*Alacranito se acerca presto a morder a la Mariposa.*)
CURIANA GUARDIANA
(*alarmada*)
¡Mira que grito! ¡Vete!

(*La Mariposa se mueve*)
¡A ver si la despiertas!

ALACRANITO
(*saltando y riendo a carcajadas*)
¿Qué dice la damita
apetitosa y tierna?

CURIANA GUARDIANA
(*yendo a pegar a Alacranito*)
¡Esto es intolerable!

ALACRANITO
(*muy cerca de la Mariposita y abriendo la pinza*)
¿A que a mí no te acercas?

CURIANA GUARDIANA
(*aterrada*)
¡Venid, que se la come!

ALACRANITO
(*retirándose*)
¡Calla, Curiana fea!

CURIANA GUARDIANA
¡Vete pronto a tu casa!

ALACRANITO
(*cantando cínicamente*)
Ya me voy a mi cueva,
a comerme diez moscas.

CURIANA GUARDIANA
(*indignada y empujándole*)
¡Vete!

ALACRANITO
(*con guasa*)
¡No es mala cena!

CURIANA GUARDIANA
¡Eres canalla y medio!

ALACRANITO
(*yéndose*)
¡Y tú loca y soltera!
(*La Curiana Guardiana se enfurece, se acerca a examinar a la Mariposa, y después vuelve a su sitio. La voz aguardentosa de Alacranito se siente tarascar cada vez más lejos.*)

ita ->

Escena V

Gusano 1º, Gusano 2º, Gusano 3º, y Curianas Guardianas

Entre las hierbas brilla un grupo de Gusanos de luz. Avanzan lentamente.

GUSANO 1º
Ya podemos bebernos
el rocío.

GUSANO 2º
Ahora he visto en el lago
temblar a los lirios.
Pronto caerá sobre las hierbas,
santo y cristalino.

GUSANO 1º
¿Caerá de los ramajes
o los traerán los fríos?
GUSANO 3º
Nunca comprenderemos
lo desconocido.
Ya se ha apagado mi luz;
estoy viejo y marchito,
y no vi descender
de la rama el rocío.
GUSANO 2º
Brotará de la tierra.
GUSANO 3º
Un viejo sabio ha dicho:
"Bebed las dulces gotas,
serenos y tranquilos,
sin preguntar jamás
¿de dónde habrán venido?".
GUSANO 1º
Endulzan el amor
esas gotas.
GUSANO 3º
Los viejos
sabemos que el amor
es igual que el rocío.
La gota que tú tragas
no vuelve sobre el prado;
como el amor, se pierde
en la paz del olvido.
Y mañana, otras gotas
brillarán en la hierba
que a los pocos momentos
ya no serán rocío.
GUSANO 1º
No nos pongamos tristes…
GUSANO 2º
Cegó mi luz antigua.
GUSANO 1º
…Que buscando el amor
vamos por este sitio.
GUSANO 2º
Pronto veré brillar
las hojas y la tierra.
GUSANO 1º
Las rociadas hacen
los prados.
(*Ya se han acercado mucho a la Mariposa: esta los oye, y, como soñando, habla*)
MARIPOSA

Yo he sentido
cómo las claras gotas
hablaban dulcemente,
contándose misterios
de campos infinitos.

GUSANO 3º

(*volviéndose bruscamente*)
Las gotas no hablan nunca;
nacen para alimento
de abejas y gusanos
y no tienen espíritu.

MARIPOSA

Habla el grano de arena,
y las hojas de los árboles,
y todas ellas tienen
un sendero distinto;
pero todas las voces,
y los cantos que escuches,
son disfraces extraños
de un solo canto. Un hilo
me llevará a los bosques
donde se ve la vida.

GUSANO 3º

¿Eres acaso un hada?

MARIPOSA

Yo no sé lo que he sido;
me saqué el corazón
y el alma lentamente;
y ahora mi pobre cuerpo
está muerto y vacío.

GUSANO 1º

Pues goza del amor,
que la mañana viene.
¡Bebe con alegría
las gotas de rocío!

MARIPOSA

No sé lo que es amor,
ni lo sabré jamás.

GUSANO 1º

El amor es el beso
en la quietud del nido,
mientras las hojas tiemblan
mirándose en el agua.

MARIPOSA

Tengo las alas rotas
y mi cuerpo está frío.

GUSANO 1º

Pero puedes dar besos
y mover tus antenas.

MARIPOSA

¡Ay, que no tengo boca!

GUSANO 1º
¡Es bello tu vestido!
MARIPOSA
¿Vosotros sois estrellas?
GUSANO 1º
A un amante buscamos
y vamos embriagados
de amor por el camino.
MARIPOSA
Yo no sé qué es amor.
¿Por qué turbáis mi sueño?
GUSANO 2º
¡Te dejamos en paz!
¡Sé muy feliz!
MARIPOSA
El hilo
de plata va a los campos
donde se ve la vida…
(*Los Gusanos se retiran comentando*)
GUSANO 1º
¿Será un hada?
GUSANO 2º
Su cuerpo
está todo dormido.
GUSANO 1º
Me da miedo de verla
tan blanca y solitaria.
GUSANO 3º
Es una mariposa
medio muerta de frío.
GUSANO 2º
¡Qué misterio tan grande!
Vamos a nuestro campo.
GUSANO 3º
¡…Y que llame al amor
vuestro cuerpo encendido!
¡Quién pudiera enroscarse
con el amante fuerte!
GUSANO 1º
(*intrigado*)
¿Por qué dice que hablaban
las gotas de rocío?
(*Los Gusanos se van.*)

ita ->

Escena VI

Mariposa, Curianito el Nene y Curianas Guardianas

La otra Curianita da varias vueltas por la escena. Aparece Curianito el Nene, pintado graciosísimamente de amarillo. Trae una cara doliente y afligida.

CURIANITO

(*declamatoriamente*)

Las hojas y las flores
se marchitaban.
Yo tenía el silencio
de la mañana.

CURIANITA CAMPESINA

(*irritada)*

(Ya tenemos aquí
lo que nos hace falta.)
Se ha pintado de azucena
por enamorarla.

CURIANITO

Era el tiempo dichoso de mis versos tranquilos,
pero a mi puerta un hada
ha llegado vestida de nieve transparente
para quitarme el alma.
¿Qué haré sobre estos prados sin amor y sin besos?
¿Me arrojaré a las aguas?
Pero pienso en el mundo con que mi madre sueña,
un mundo de alegría más allá de esas ramas,
lleno de ruiseñores y de prados inmensos:
el mundo del rocío
donde el amor no acaba.
¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto
tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas,
¿no vela por nosotros aquel que nos hiciera
superiores a todo lo creado?

CURIANITA CAMPESINA

¡Qué lástima!
¡Definitivamente está loco del todo!

ita ->

Escena VII

Mariposa, Curianito el Nene, Curianas Guardianas y Curiana Nigromántica

CURIANITO

(*acercándose a la Mariposa*)

¿Duerme la casta reina de este prado?
¿La que el rocío cuaja?
¿La que sabe el secreto de la hierba
y el canto de las aguas?

(*La Mariposa no contesta y danza*)

¿No contestas? ¿Acaso no has oído
mi voz apasionada?

(*La Mariposa hace como que quisiese volar*)

¿Quieres volar? Hay mucha sombra encima
y tienes rota un ala.
Con besos curaré yo tus heridas
si conmigo te casas;
y un ruiseñor inmenso que es mi amigo

nos llevará volando en la mañana.
No insistas en volar. Es noche. Mira
cuánta sombra en las ramas
y la sombra es el peso que nos duerme:
es muy sutil y aplasta.
(*La Mariposa cae al suelo*)
Sin ti mi corazón se está secando.
(*Curianito se acerca a ella*)
Escucha mis palabras.
No pienses en volar hacia los montes
y quédate en mi casa.
Yo cazaré, para que te diviertas,
una buena cigarra
que arrullará tus sueños por las noches
y por las alboradas.
Te traeré piedrecitas de la fuente,
(*la Curianita Guardiana va entre los troncos de las margaritas para oír mejor*)
y hormiguitas enanas;
y beberás las gotas de rocío
en mis labios que abrasan.
¿Qué he visto en tus antenas?
¡Mariposa! ¡Espejo de las hadas!
Que eres como una flor del otro mundo
o la espuma del agua.
(*Curianito está abrazado a la Mariposa. Esta se le entrega inconsciente*)
Tienes el cuerpo frío. Ven conmigo,
que es mi cueva templada
y desde allí verás el prado verde
perderse en la distancia.
(*La Mariposa se aparta bruscamente y danza*)
¿No tienes corazón? ¿No te ha quemado
la luz de mis palabras?
¿Entonces a quién cuento mis pesares?
¡Oh Amapola encantada!
¡La madre del rocío de mi prado!
¿Por qué si tiene el agua
fresca sombra en estío y la tiniebla
de la noche se aclara
con los ojos sin fin de las estrellas
no tiene amor mi alma?
¿Quién me puso estos ojos que no quiero
y estas manos que tratan
de prender un amor que no comprendo?
¡Y con mi vida acaba!
¿Quién me pierde entre sombra?
¿Quién me manda sufrir sin tener alas?

CURIANA GUARDIANA

¡Ah! ¿Por qué gritas tanto, Curianito?
¡Está loco!

CURIANA NIGROMÁNTICA

¿Qué pasa ?
[…].[1]

[1] Truncado en el original.

ALTRI SPAGNOLI

Gustavo Adolfo Bécquer

Rimas

ita ->

VII

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay! – pensé –. ¡Cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga: "Levántate y anda!"

XI

– Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena;
¿a mí me buscas? – No es a ti, no.

[…]
– Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú!

XII

Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar, te quejas:
verdes los tienen las náyades,
verdes los tuvo Minerva,
y verdes son las pupilas
de las hurís del profeta.

El verde es gala y ornato
del bosque en la primavera.
Entre sus siete colores
brillante el Iris lo ostenta.
Las esmeraldas son verdes,
verde el color del que espera,
y las ondas del océano
y el laurel de los poetas.

Es tu mejilla temprana
rosa de escarcha cubierta,
en que el carmín de los pétalos
se ve al través de las perlas.

Y, sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas,

que parecen tus pupilas,
húmedas, verdes e inquietas,
tempranas hojas de almendro
que al soplo del aire tiemblan.
Es tu boca de rubíes
purpúrea granada abierta
que en el estío convida
a apagar la sed con ella.

Y, sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas,

que parecen, si enojada
tus pupilas centellean,
las olas del mar que rompen
en las cantábricas peñas.

Es tu frente que corona
crespo el oro en ancha trenza
nevada cumbre en que el día
su postrera luz refleja.

Y, sin embargo,
sé que te quejas,
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas,

que entre las rubias pestañas,
junto a las sienes semejan
broches de esmeralda y oro
que un blanco armiño sujetan.

XIII

Tu pupila es azul y, cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.
Tu pupila es azul y, cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
¡una perdida estrella!

XVIII

Fatigada del baile,
encendido el color, breve el aliento,
apoyada en mi brazo,
del salón se detuvo en un extremo.

Entre la leve gasa
que levanta el palpitante seno
una flor se mecía
en compasado y dulce movimiento.

Como en cuna de nácar
que empuja el mar y que acaricia el céfiro,
tal vez allí dormía
al soplo de sus labios entreabiertos.

¡Oh! ¿Quién así – pensaba –
dejar pudiera deslizarse el tiempo?
¡Oh, si las flores duermen,
qué dulcísimo sueño!

XXII

¿Cómo vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón?
Nunca hasta ahora contemplé en la tierra
sobre el volcán la flor.

XXIX

Sobre la falda tenía
el libro abierto;
en mi mejilla tocaban

sus rizos negros;
no veíamos las letras
ninguno creo;
mas guardábamos ambos
hondo silencio.
¿Cuánto duró? Ni aun entonces
pude saberlo.
Sólo sé que no se oía
más que el aliento,
que apresurado escapaba
del labio seco.
Sólo sé que nos volvimos
los dos a un tiempo,
y nuestros ojos se hallaron
¡y sonó un beso!
……..
……..
Creación de Dante era el libro;
era su *Infierno*.
Cuando a él bajamos los ojos
yo dije trémulo:
– ¿Comprendes ya que un poema
cabe en un verso?
Y ella respondió encendida:
– ¡Ya lo comprendo!

XXX

Asomaba a sus ojos una lágrima
y a mi labio una frase de perdón;
habló el orgullo y se enjugó su llanto,
y la frase en mis labios expiró.
Yo voy por un camino, ella por otro;
pero al pensar en nuestro mutuo amor,
yo digo aún: "¿Por qué callé aquel día?"
Y ella dirá: "¿Por qué no lloré yo?"

XLIII

Dejé la luz a un lado, y en el borde
de la revuelta cama me senté,
mudo, sombrío, la pupila inmóvil
clavada en la pared.

¿Qué tiempo estuve así? No sé; al dejarme
la embriaguez horrible del dolor,
expiraba la luz y en mis balcones
reía al sol.

Ni sé tampoco en tan terribles horas
en qué pensaba o qué pasó por mí;
sólo recuerdo que lloré y maldije,

y que en aquella noche envejecí.

Miguel de Unamuno

Incidentes domésticos

ita ->

I

Tendido yo en la cama,
como en la tumba,
a la espera del sueño;
junto a mí, en su cuna,
yacía el niño,
y allá, en el fondo
– en medio un aposento –,
bajo una lámpara
de mansa luz de verde derretido,
tres formas columbraba,
encorvadas las tres y susurrando
ave-marías.
Eran mi madre, mi mujer, mi hermana,
y era como su lejos
de este mundo y del otro, el que esperamos
en el lindero.
Al través de los cuartos silenciosos,
donde mis hijos
– perdida el alma de los cuerpos flojos –
yacían sumergidos
de reposo en el fondo,
pasaban los susurros
filtrándose en la calma de su aliento;
yo sin soñar soñaba
¿es que estoy muerto?
Una visión de eternidad fingían,
un cuadro de pintura,
un símbolo de vida.
Sentí, allá en lo oscuro y en la cuna,
a modo de un suspiro;
era que se movía,
buscando al sueño nueva cara, el niño.
Y yo tendí mi diestra
para tocar su cuerpo
y cerciorarme así que las tinieblas
guardaban en su seno

a mi niño de bulto,
a mi niño de peso.
Y al sentir en mi mano
el calor de su aliento,
pensñe, casi soñando:
¡no, no estoy muerto!
Y en tanto las tres formas
inmóviles seguían y encorvadas
como una cosa sola,
y la luz de la lámpara,
también inmóbil,
e inmóbil el silencio,
y del ámbito todo
– diríase un incienso,
invisible, sonoro –
lentas surgían,
cual un rocío de la tierra al cielo,
ave-marías.
Sentí la eternidad… luego la nada.
Al despertar, de día,
allá en las derretidas lontananzas
donde, por fin, se funden los recuerdos,
inmóbil, verde, la visión tranquila,
perdiéndose cantaba
ave-marías.

II

Es de noche, en mi estudio.
Profunda soledad; oigo el latido
de mi pecho agitado
– es que se siente solo,
y es que se siente blanco de mi mente –
y oigo a la sangre
cuyo leve susurro
llena el silencio.
Diríase que cae el hilo líquido
de la clepsidra al fondo.
Aquí, de noche, solo, éste es mi estudio;
los libros callan;
mi lámpara de aceite
baña en lumbre de paz estas cuartillas,
lumbre cual de sagrario;
los libros callan;
de los poetas, pensadores, doctos,
los espíritus duermen;
y ello es como si en torno me rondase
cautelosa la muerte.
Me vuelvo a ratos para ver si acecha,
escudriño lo oscuro,
trato de descubrir entre las sombras
su sombra vaga,

pienso en la angina;
pienso en mi edad viril; de los cuarenta
pasé ha dos años.
Es una tentación dominadora
que aquí, en la soledad, es el silencio
quien me la asesta;
el silencio y las sombras.
Y me digo: “Tal vez cuando muy pronto
vengan para anunciarme
que me espera la cena,
encuentren aquí un cuerpo
pálido y frío
– la cosa que fui yo, éste que espera –,
como esos libros silencioso y yerto,
parada ya la sangre,
yeldándose en las venas,
el pecho silencioso
bajo la dulce luz del blando aceite,
lámpara funeraria”.
Tiemblo de terminar estos renglones
que no parezcan
extraño testamento,
más bien presentimiento misterioso
del allende sombrío,
dictados por el ansia
de vida eterna.
Los terminé y aún vivo.

Paloma

ita ->

Cual la paloma de plateadas plumas
que al salir por tercera vez del arca
no volvió con el ramo de la oliva,
sino perdióse bajo el arco iris
de las nubes, señal de la promesa;
¡Tú así, paloma blanca de los cielos,
nos vienes a anunciar que hay tierra firme
donde arraigar allende nuestro espíritu
y que florezca por la eternidad!

“Estaba la Virgen María”

ita ->

Estaba la Virgen María
meciendo el pesebre en Belén;
brizándole a Dios que dormía;
estribillo del brizo era amén.
Soñaban el buey y el borrico,
soñaban con la creación,
y Dios, ¡ay qué niño tan rico!
dormía sin ensoñación.
El alba del tiempo apuntaba,
vestía a los sueños de luz;
soñaba la Virgen María,
cantaba soñando la cruz.

Manuel Machado

Los días sin sol

ita ->

El lobo blanco del invierno,
el lobo blanco viene,
con los feroces ojos inyectados
en sangre helada, fijos y crueles.
¡Maldito lobo invierno que te llevas
los viejos y los débiles!
¡Reunámonos, que todos
tengan una familia,
un libro y fuego alegre!
Y mientras, fuera, el hacha
el tronco seco hiende,
que será rojo en el hogar, cerremos
la puerta y el balcón… ¡Dios no nos quiere!
¡Tregua! Seamos amigos…
La tibia paz entre nosotros reine,
en torno de la lámpara, que esparce
la tranquila poesía del presente.
Y tú, mi amada, cuyos rojos labios
son ya la sola flor, dámelos…, ¡quiéreme!…
¡Que el lobo blanco del invierno
el lobo blanco viene!

Dice la guitarra

ita ->

Hablo, sollozo, deliro…
Sé de la risa y el llanto.
Con las bocas rojas, canto.
Con los ojos negros, miro.
Con los amantes, suspiro,
y río con los guasones.
Son mis notas goterones
de agua fresca en el rosal…
Y tengo toda la sal
de España en mis lagrimones.

Cualquiera canta un cantar

ita ->

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.
Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.
Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.
Que al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.

La lluvia

ita ->

Il pleure dans mon cœur
comme il pleut dans la ville
Verlaine

Yo tuve una vez amores.
Hoy es día de recuerdos.
Yo tuve una vez amores.
Hubo sol y hubo alegría.
Un dia, ya bien pasado…
hubo sol y hubo alegría.
De todo, qué me ha quedado?
De la mujer que me amaba,
de todo, qué me ha quedado?
…El aroma de su nombre,
el recuerdo de sus ojos
y el aroma de su nombre.

La pena

ita ->

Mi pena es muy mala
porque es una pena que yo no quisiera
que se me quitara.

Vino como vienen,
sin saber de dónde,
el agua a los mares, las flores a mayo,
los vientos al bosque.

Vino, y se ha quedado
en mi corazón,
como el amargo en la corteza verde
del verde limón.

Como las raíces
de la enredadera,
se va alimentando la pena en mi pecho
con sangre de mis venas.

Yo no sé por dónde,
ni por dónde no,
se me ha liao esta soguita al cuerpo
sin saberlo yo.

Alegrías

ita ->

Todas las primaveras
tiene Sevilla
una nueva tonada
de seguidillas.
Nuevos claveles
y niñas que por mayo
se hacen mujeres.
"Sevillana" es la copla,
graciosa y tierna,
en que hasta las palabras
danzan y juegan.
Dorada avispa
que sabe que se muere
si acaso pica.
"Sevillana" es la danza
que en tierra teje
arabescos de amores,
de gusto redes.
Mientras los brazos
dibujan en el aire
los desengaños.
Sevillanas… Amparo
y Ana y Adela.
Sevillanas, Rosario,
Concha y Carmela,
Pura, Remedios,
Pastora… Todas tienen
los ojos negros.
"Sevillanas": conjuro
que alegra el alma.
Danza, mujer y copla
son sevillanas.
Y sabido es ya
que Sevilla está llena
de sol y de sal.
Todas las primaveras
sale en Sevilla
una nueva tonada
de seguidillas…

Antonio Machado

“Daba el reloj las doce”

ita ->

Daba el reloj las doce… y eran doce
golpes de azada en tierra…
…¡Mi hora! – grité – …El silencio
me respondió: – No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.
Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

“Desde el umbral de un sueño”

ita ->

Desde el umbral de un sueño me llamaron…
Era la buena voz, la voz querida.
– Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?…
Llegó a mi corazón una caricia.
– Contigo siempre… Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

Campos de Soria

ita ->

I

Es la tierra de Soria árida y fría.
Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.
La tierra no revive, el campo sueña.
Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo;
el caminante lleva en su bufanda
envueltos cuello y boca, y los pastores
pasan cubiertos con sus luengas capas.

VI

¡Soria fría, *Soria pura*
cabeza de Extremadura, 80
con su castillo guerrero
arruinado, sobre el Duero;
con sus murallas roídas
y sus casas denegridas!
¡Muerta ciudad de señores
soldados o cazadores;
de portales con escudos
de cien linajes hidalgos,
y de famélicos galgos,
de galgos flacos y agudos,
que pululan
por las sórdidas callejas,
y a la media noche ululan,
cuando graznan las cornejas!
Soria fría! La campana
de la Audiencia da la una.
Soria, ciudad castellana
¡tan bella! bajo la luna.

A José María Palacio

ita ->

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!…
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra…

Canciones a Guiomar

ita ->

I

No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía,
o el hilo de un claro día,
Guiomar, en dorado ovillo.
Tu boca me sonreía.
Yo pregunté: ¿Qué me ofreces?
¿Tiempo en fruto, que tu mano
eligió entre madureces
de tu huerta?
¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte en monte encendida,
la alborada
verdadera?
¿Rompe en sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?

II

En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío.
Un ave insólita canta,
en el almez, dulcemente,
junto al agua viva y santa,
toda sed y toda fuente.
En ese jardín, Guiomar,
el mutuo jardín que inventan
dos corazones al par,
se funden y complementan
nuestras horas. Los racimos
de un sueño – juntos estamos –
en limpia copa exprimimos,

y el doble cuento olvidamos.
(Uno: Mujer y varón,
aunque gacela y león,
llegan juntos a beber.
El otro: No puede ser
amor de tanta fortuna:
dos soledades en una,
ni aun de varón y mujer.)

***

Por ti la mar ensaya olas y espumas,
y el iris, sobre el monte, otros colores,
y el faisán de la aurora canto y plumas,
y el búho de Minerva ojos mayores.
Por ti, ¡oh, Guiomar!…

III

Tu poeta
piensa en ti. La lejanía
es de limón y violeta,
verde el campo todavía.
Conmigo vienes, Guiomar:
nos sorbe la serranía.
De encinar en encinar
se va fatigando el día.
El tren devora y devora
día y riel. La retama
pasa en sombra; se desdora
el oro de Guadarrama.
Porque una diosa y su amante
huyen juntos, jadeante
los sigue la luna llena.
El tren se esconde y resuena
dentro de un monte gigante.
Campos yermos, cielo alto.
Tras los montes de granito
y otros montes de basalto,
ya es la mar y el infinito.
Juntos vamos; libres somos.
Aunque el Dios, como en el cuento
fiero rey, cabalgue a lomos
del mejor corcel del viento,
aunque nos jure, violento,
su venganza,
aunque ensille el pensamiento,
libre amor, nadie lo alcanza.

***

Hoy te escribo en mi celda de viajero,

a la hora de una cita imaginaria.
Rompe el iris al aire el aguacero
y al monte su tristeza planetaria.
Sol y campanas en la vieja torre.
¡Oh tarde viva y quieta
que opuso al *panta rhei* su *nada corre*,
tarde niña que amaba tu poeta!
¡Y día adolescente
– ojos claros y músculos morenos –,
cuando pensaste a Amor junto a la fuente,
besar tus labios y apresar tus senos!
Todo a esta luz de abril se transparenta;
todo en el hoy de ayer, el Todavía
que en sus maduras horas
el tiempo canta y cuenta,
se funde en una sola melodía,
que es un coro de tardes y de auroras.
A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.

Juan Ramón Jiménez

"No es así, no es de este mundo"

ita ->

No es así, no es de este mundo
vuestro son… – Y las llorosas
nieblas ya suben del valle,
quitan el campo y me borran –.
    La luna verde de enero
es buena para vosotras,
campanas. – La noche está
fría, despierta y medrosa –.
Y si sonáis, son los vivos
los que están muertos, y, ahora,
son los muertos los que viven;
puertas que se cierran, losas
que se abren… ¡Oh la luna
de enero, sobre vosotras!
¡Campanas bajo la luna
de enero!
        – Silencio… Lloran…
    Lo que llora en el ocaso
llora en el oriente, llora
en una ciudad dormida,
de farolas melancólicas;
llora más allá, en el mar;
llora más allá, en la aurora
que platea tristemente
el horizonte de sombra–.
    Campanarios de la helada,
¿de qué pueblo sois? ¿Qué hora
es en vosotros? Yo no me
acuerdo ya de las cosas…
¡Son trasfigurado, son
que yerras, campanas locas,
que erráis entre las estrellas
cuajadas! ¡No!
            –Y las llorosas
nieblas que suben del valle,
quitan al campo y me ahogan
en una ciudad dormida,
de farolas melancólicas –.

“Granados en cielo azul”

ita ->

¡Granados en cielo azul!
¡Calle de los marineros!
qué verdes están tus árboles,
¡qué alegre tienes el cielo!
¡Viento ilusorio de mar!
¡Calle de los marineros
– ojo gris, mechón de oro,
rostro florido y moreno! –
La mujer canta a la puerta:
“¡Vida de los marineros;
el hombre siempre en el mar,
y el corazón en el viento!”
– Virjen del Carmen, que estén
siempre en tus manos los remos;
que, bajo tus ojos, sean
dulce el mar y azul el cielo! –
Por la tarde, brilla el aire;
el ocaso está de ensueños;
es un oro de nostaljia,
de llanto y de pensamiento.
Como si el viento trajera
el sinfín y, en su revuelto
afán, la pena mirara
y oyera a los que están lejos –.
¡Viento ilusorio de mar!
¡Calle de los marineros
– la blusa azul, y la cinta
milagrera sobre el pecho! –.
¡Granados en cielo azul!
¡Calle de los marineros!
¡El hombre siempre en el mar,
y el corazón en el viento!

Denise

ita ->

Al apartarme con tus manos, me atraías.
Y luego te quedabas quieta, con una honda
aureola de sangre en tus ojos azules,
serenos, como dos turquesas, en la forma.
¿Dónde encontrabas aquel fuego grande y débil,
aquel porvenir tuyo? Tu boca fina y rosa,
lo mismo que una herida, se ponía hecha ascua,
apenas le quitaba su fuego con mi boca.
Con guirnaldas de flores te ataba, ¡y no te ibas!
Tu esfuerzo era tan falso, que aquella mariposa
que voló sobre ti, hubiese, combatiendo
sus alas con tus brazos, sido la vencedora!

Adolescencia

ita ->

En el balcón, un instante
nos quedamos los dos solos.
Desde la dulce mañana
de aquel día, éramos novios.
El paisaje soñoliento
dormía sus vagos tonos,
bajo el cielo gris y rosa
del crepúsculo de otoño.
Le dije que iba a besarla;
bajó, serena, los ojos
y me ofreció sus mejillas,
como quien pierde un tesoro.
Caían las hojas muertas,
en el jardín silencioso,
y en el aire erraba aún
un perfume de heliotropos.
No se atrevía a mirarme;
le dije que éramos novios,
…y las lágrimas rodaron
de sus ojos melancólicos.

"¡Ah, qué fluir tan suave!"

ita ->

¡Ah, qué fluir suave
el del arroyo! Va el agua,
de flor en flor, como una
mariposa que cantara.
Un instante, a cada flor
seduce, besa y engarza,
y a cada una le dice
una mentira mojada.
Les da a sus sedas espejo,
– ellas le prestan fragancia –,
parece que no quisiera
irse nunca;… – juegan y hablan,
y el madrigal de frescura
se va envolviendo en la gracia
de una rosa dulce de oro
del sol poniente…
¡Qué clara
irisación de armonías!
¡Ah qué pureza!
Y va el agua,
de flor en flor, como una
mariposa que cantara.

Léon Felipe

“No andes errante”

ita ->

– No andes errante… 1
y busca tu camino.
– Dejadme,
ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio.

Elegía

ita ->

Marineros,
¿por qué le dais a la tierra lo que no es suyo
y se lo quitáis al mar?
¿Por qué le habéis enterrado, marineros,
si era un soldado del mar?
Su frente encendida, un faro;
ojos azules, carne de yodo y de sal.
Murió allá arriba, en el puente,
en su trinchera, como un soldado del mar;
con la rosa de los vientos en la mano
deshojando la estrella de navegar.
¿Por qué le habéis enterrado, marineros?
¡Y en una tierra sin conchas! ¡¡En la playa negra!!… Allá,
en la ribera siniestra
del otro mar;
¡Nueva York!
–piedra, cemento y hierro en tempestad –.
Donde el ojo ciclópeo del gran faro
que busca a los ahogados no puede llegar;
donde se acaban las torres y los puentes;
donde no se ve ya
la espuma altiva de los rascacielos;
en los escombros de las calles sórdidas
que rompen en el último arrabal;
donde se vuelve la culebra sombría de los elevados
a meterse otra vez en la ciudad…
Allí, la arcilla opaca de los cementerios, marineros,
allá habéis enterrado al capitán.
¿Por qué le habéis enterrado, marineros,
por qué le habéis enterrado,
si murió como el mejor capitán,
y su alma – viento, espuma y cabrilleo –
está ahí, entre la noche y el mar…?

Diálogo entre el poeta y la muerte

ita ->

¡Oh Muerte ¡ Ya sé que estás ahí. Ten un poquito de
[paciencia.
Son las tres. ¿Nos iremos cuando se vayan las estrellas,
cuando canten los gallos, cuando la luz primera
grite con su clarín desde la sierra,
cuando abra el sol una rendija cárdena entre el cielo y la
[tierra?
Ni cuando Tú lo digas ni cuando yo lo quiera.
He venido a escribir mi testamento. Cuando escriba mi
[última blasfemia,
se me caerá la pluma, se romperá el tintero sin que nadie
[lo mueva,
se verterá la tinta y, sin que Tú la empujes, se
[abrirá de par en par la puerta.
Entonces nos iremos. Mientras…
cuelga tu guadaña con mi cachava en el perchero
[del pasillo y siéntate…¡Siéntate y espera!

Romero solo

ita ->

Ser en la vida romero,
romero solo que cruza siempre por caminos nuevos.
Ser en la vida romero
sin más oficio, sin otro nombre y sin pueblo.
Ser en la vida romero, romero…, sólo romero.
Que no hagan callo las cosas ni en el alma ni en el cuerpo,
pasar por todo una vez, una vez sólo y ligero,
ligero, siempre ligero.
Que no se acostumbre el pie a pisar el mismo suelo,
ni el tablado de la farsa, ni la losa de los templos,
para que nunca recemos
como el sacristán los rezos,
ni como el cómico viejo
digamos los versos.
La mano ociosa es quien tiene más fino el tacto en los
[dedos,
decía el príncipe Hamlet, viendo
cómo cavaba una fosa y cantaba al mismo tiempo
un sepulturero.
No sabiendo los oficios, los haremos con respeto.
Para enterrar a los muertos
como debemos,
cualquiera sirve, cualquiera… menos un sepulturero.
Un día todos sabemos
hacer justicia. Tan bien como el rey hebreo
la hizo Sancho el escudero
y el villano Pedro Crespo.
Que no hagan callo las cosas ni en el alma ni en el cuerpo.
Pasar por todo una vez, una vez sólo y ligero,
ligero, siempre ligero.
Sensibles a todo viento
y bajo todos los cielos,
poetas, nunca cantemos
la vida de un mismo pueblo
ni la flor de un solo huerto.
Que sean todos los pueblos
y todos los huertos nuestros.

Pedro Salinas

Mis ojos ven…

ita ->

Mis ojos ven en el árbol
el fruto redondo y fresco.
Mis manos se van certeras
a cogerlo. Pero tú,
pero tú, mano de ciego,
¿qué estás haciendo?
La mano da vueltas, vueltas
por el aire; si se posa
sobre cosa material,
huye tras palpo suave
sin llegar nunca a cogerla.
Siempre abierta. Es que no sabe
cerrarse, es que tiene
ambiciones más profundas
que las de los ojos, tiene
ambiciones de esa bola
imperfecta de este mundo,
buen fruto para una mano
de ciego, ambición de luz,
eterna ambición de asir
lo inasidero.
Cuando se cansa de inútiles
devaneos, tristemente,
se va en busca de su hermana
y se entrecruzan las manos
del ciego.
Y sólo así se están quietas,
enclavijadas,
asidas ansia con ansia
y deseo con deseo.
Mano de ciego no es ciega:
una voluntad la manda,
no los ojos de su dueño.

No te veo...

ita ->

No te veo. Bien sé
que estás aquí, detrás
de una frágil pared
de ladrillos y cal, bien al alcance
de mi voz, si llamara.
Pero no llamaré.
Te llamaré mañana,
cuando, al no verte ya,
me imagine que sigues
aquí cerca, a mi lado,
y que basta hoy la voz
que ayer no quise dar.
Mañana… cuando estés
allá detrás de una
frágil pared de vientos,
de cielos y de años.

¡Ay! cuántas cosas...

ita ->

¡Ay! cuántas cosas perdidas
que no se perdieron nunca.
Todas las guardabas tú.
Menudos granos de tiempo,
que un día se llevó el aire.
Alfabetos de la espuma,
que un día se llevo el mar.
Yo por perdidos los daba.
Y por perdidas las nubes
que yo quise sujetar
en el cielo
clavándolas con miradas.
Y las alegrías altas
del querer, y las angustias
de estar aún queriendo poco,
y las ansias
de querer, quererte, más.
Todo por perdido, todo
en el haber sido antes,
en el no ser nunca, ya.
Y entonces viniste tú
de lo oscuro, iluminada
de joven paciencia honda,
ligera, sin que pesara
sobre tu cintura fina,
sobre tus hombros desnudos,
el pasado que traías
tú, tan joven, para mí.
Cuando te miré a los besos
vírgenes que tú me diste,
los tiempos y las espumas,
las nubes y los amores
que perdí estaban salvados.
Si de mí se me escaparon,
no fue para ir a morirse
en la nada.
En ti seguían viviendo.
Lo que yo llamaba olvido
eras tú.

Amiga

ita ->

Para cristal te quiero,
nítida y clara eres.
Para mirar al mundo,
a través de ti, puro,
de hollín o de belleza,
como lo invente el día.
Tu presencia aquí, sí,
delante de mí, siempre,
pero invisible siempre,
sin verte y verdadera.
Cristal. ¡Espejo, nunca!

Jorge Guillén

Los nombres

ita ->

Albor. El horizonte
entreabre sus pestañas,
y empieza a ver. ¿Qué?: nombres.
Están sobre la pátina
de las cosas. La rosa
se llama todavía
hoy rosa, y la memoria
de su tránsito, prisa.
¡Prisa de vivir más!
A largo amor nos alce
esa pujanza agraz
del Instante, tan ágil
que en llegando a la meta
corre a imponer: Después!
¡Alerta, alerta, alerta!
¡Yo seré, yo seré!
¿Y las rosas? Pestañas
cerradas: horizonte
final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.

Los jardines

ita ->

Tiempo en profundidad: está en jardines.
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.
Ya es tuyo su interior. ¡Qué trasparencia
de muchas tardes, para siempre juntas!
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

La nieve

ita ->

Lo blanco está sobre lo verde,
y canta.
Nieve que es fina quiere
ser alta.
Enero se alumbra con nieves: si verde
si blanca.
Que alumbre de día y de noche la nieve,
la nieve más clara.
¿Nieve ligera, copo blando?
¡Cuánto ardor en masa!
La nieve, la nieve en las manos
y el alma.
Tan puro el ardor en lo blanco,
tan puro, sin llama.
La nieve, la nieve hasta el canto
se alza.
Enero se alumbra con nieve silvestre.
¡Cuánto ardor! Y canta.
¡La nieve hasta el canto – la nieve, la nieve –
en vuelo arrebata!

Gerardo Diego

"Y tu infancia, dime"

ita ->

Y tu infancia, dime, ¿dónde está tu infancia? 1
que yo la quiero.
Las aguas que bebiste,
las flores que pisaste,
las trenzas que anudaste, 5
las risas que perdiste.
¿Cómo es posible que no fueran mías?
Dímelo, que estoy triste.
Quince años, sólo tuyos, nunca míos.
No me escondas tu infancia. 10
Pídele a Dios que nos desande el tiempo.
Volverá tu niñez y jugaremos.

Saludo a Castilla

ita ->

En el agua fría de la palangana
yo te saludo, Castilla,
en el agua y filo de cristal de la mañana.
Te he conocido, madre, aun sin salir de casa.
Te he conocido
por la losa de rosa y la pared bien rasa.
Aprisa los gallos cantan, cantan con petulancia,
cantan aprisa
como aquellos del Cid en Cardeña la rancia.
Y hay en el aire un primoroso olor secular,
un olor dilatado
sobre el espacio y el tiempo como el ritmo del mar.
Aun sin salir de casa, te conozco, Castilla.
Madre, te he adivinado
en los áureos buñuelos y en la cuerda de la mirilla.
Y al abrir el balcón,
¡qué maravilla!
grito glorioso al descubrirte como un nuevo Colón:
¡¡Castilla!!
¡¡Castilla!!

Otoño

ita ->

Mujer densa de horas
y amarilla de frutos
como el sol de ayer
El reloj de los vientos te vio florecer
cuando en su jaula antigua
se arrancaba las plumas el terco atardecer
El reloj de los vientos
despertador de pájaros pascuales
que ha dado la vuelta al mundo
y hace juegos de agua en los advientos
De tus ojos la arena fluye en un río estéril
Y tantas mariposas distraídas
han fallecido en tu mirada
que las estrellas ya no alumbran nada
Mujer cultivadora
de semillas y auroras
Mujer en donde nacen las abejas
que fabrican las horas
Mujer puntual como la luna llena
Abre tu cabellera origen de los vientos
que vacía y sin muebles
mi colmena te espera

Dámaso Alonso

Puertociego de la mar

ita ->

Ya se han llevado el mar.
La última casa aún tiene la enseña marinera.
Y las vacas (gabarras en el prado
de la marisma) hacia el ocaso hienden
la tierra crasa, donde
aún hay conchas doradas, caracolas en voz
y una canción marina.
El viento no lo sabe.
En las noches sin luna,
se va a besar el lomo de la ola
dormida sin romper.
Y a rajarse en el mástil
agudo.
Y a preñar el gran vientre de la vela.
Mas…
Se rasga en los cantiles polvorientos
y palpa como un ciego el derruído
malecón. Luego extiende su larga lengua y lame
el arenal sediento, palmo a palmo.
Hasta que vuelve
(vela de la llanura, desflecada)
a rascarse en las casas doloridas
del pueblo, en silbos largos,
contra la aurora atónita.

Muerte aplazada

ita ->

Tarde sin una flor. Lento camino.
La llanura incendiaba sus retamas.
Ululaban al fondo
las feroces jaurías del verano.
Ay, por qué, cuando crujen los sarmientos
de la fiebre, tal vez se abren recónditas,
diáfanas salas
de dulce aroma o brisa?
¡Tersa visión de paz! La calentura
te trajo hasta mis ojos? ¿Fuiste un sueño
del viento de la siesta, creador?
Tras una curva de la senda, surge
la verja de un jardín. Franca, la puerta.
Es un hervor de pájaros, un sollozar de fuentes,
dentro, la verde luz extraña.
Altas llamas de sueño ensombrecido,
los cipreses agudos
cimbrean levemente
la flecha exacta contra el denso azul.
Monstruosas flores,
flores de otras laderas,
exhalan grueso aroma,
casi carnal.
Y flotan voces laxas,
dulces lamentos y veladas músicas.
Anchísima avenida
en hondura sin tiempo se diluye.
Yo miraba en silencio
la fresca sombra del jardín
(¡oh quietud, oh perfume letal, oh luz extraña!).
Tenía sueño y sed. Un viento inexistente,
torpe querencia, me impelía…
iba ya a entrar…
Dura belleza torva,
ojos de acero y bronce la melena,
gritóme: “No, tú sigue tu camino”.
Y señaló a la tarde.
Ya era un lago de sombra la llanura,
y aullaban a lo lejos

las feroces jaurías del verano.

La muerte

ita ->

Sombra fue esa creciente de ternura,
que te ciñó como las aguas altas
cuando buscan apoyo las espigas.
No la temas. Los vientos han cedido.
¡Volar, sentir la soledad de un sueño!
¡Pasar sin roce por las mismas aguas
donde, sueño también, antes bogábamos!
Oh, mirar aquel cielo… aquellas eras…
aquella luz buída… cuando niños:
corrían hacia el álamo los potros
–¡qué fresco! – matinales… y la hierba…
y el agua oculta para sed de amores.
¡Volar a contrarrío hasta las fuentes
más cálidas: su mano y aquel beso!
¡Volar, sentir la irradiación de todo
y el centro riguroso de la vida!
… Cuando la enorme fuerza nos arrastra,
cuando la fría máquina sin sangre
hacia otro sol más fuerte nos inmola.

Vicente Aleixandre

Poema de amor

ita ->

Te amo sueño del viento
confluyes con mis dedos olvidado del norte
en las dulces mañanas del mundo cabeza abajo
cuando es fácil sonreír porque la lluvia es blanda
En el seno de un río viajar es delicia
oh peces amigos decidme el secreto de los ojos abiertos
de las miradas mías que van a dar en la mar
sosteniendo las quillas de los barcos lejanos
Yo os amo – viajadores del mundo – los que dormís sobre
[el agua
hombres que van a América en busca de sus vestidos
los que dejan en la playa su desnudez dolida
y sobre las cubiertas del barco atraen el rayo de la luna
Caminar esperando es risueño es hermoso
la plata y el oro no han cambiado de fondo
botan sobre las ondas sobre el lomo escamado
y hacen música o sueño para los pelos más rubios
Por el fondo de un río mi deseo se marcha
de los pueblos innúmeros que he tenido en las yemas
esas oscuridades que vestido de negro
he dejado ya lejos dibujadas en espalda
La esperanza es la tierra es la mejilla
es un inmenso párpado donde yo sé que existo
¿Te acuerdas? Para el mundo he nacido una noche
en que era suma y resta la clave de los sueños
Peces árboles piedras corazones medallas
sobre vuestras concéntricas ondas – sí – detenidas
yo me muevo y si giro me busco oh centro oh centro
camino – viajadores del mundo – del futuro existente
más allá de los mares en mis pulsos que laten

Sin luz

ita ->

El pez espada, cuyo cansancio se atribuye ante todo a
[la imposibilidad de horadar a la sombra,
de sentir en su carne la frialdad del fondo de los mares
[donde el negror no ama,
donde faltan aquellas frescas algas amarillas
que el sol dora en las primeras aguas.
La tristeza gemebunda de ese inmóvil pez espada cuyo
[ojo no gira,
cuya fijeza quieta lastima su pupila,
cuya lágrima resbala entre las aguas mismas
sin que en ellas se note su amarillo tristísimo.
El fondo de ese mar donde el inmóvil pez respira con
[sus branquias un barro,
ese agua como un aire,
ese polvillo fino
que se alborota mintiendo la fantasía de un sueño,
que se aplaca monótono cubriendo el lecho quieto
donde gravita el monte altísimo, cuyas crestas se agitan
como penacho – sí – de un sueño oscuro.
Arriba las espumas, cabelleras difusas,
ignoran los profundos pies de fango,
esa imposibilidad de desarraigarse del abismo,
de alzarse con unas alas verdes sobre lo seco abisal
y escaparse ligero sin miedo al sol ardiente.
Las blancas cabelleras, las juveniles dichas,
pugnan hirvientes, pobladas por los peces
– por la creciente vida que ahora empieza –,
por elevar su voz al aire joven,
donde un sol fulgurante
hace plata el amor y oro los abrazos,
las pieles conjugadas,
ese unirse los pechos como las fortalezas que se aplacan
[fundiéndose.
Pero el fondo palpita como un solo pez abandonado.
De nada sirve que una frente gozosa
se incruste en el azul como un sol que se da,
como amor que visita a humanas criaturas.
De nada sirve que un mar inmenso entero
sienta sus peces entre espumas como si fueran pájaros.

El calor que le roba el quieto fondo opaco,
la base inconmovible de la milenaria columna
que aplasta un ala de ruiseñor ahogado,
un pico que cantaba la evasión del amor,
gozoso entre unas plumas templadas a un sol nuevo.
Ese profundo obscuro donde no existe el llanto,
donde un ojo no gira en su cuévano seco,
pez espada que no puede horadar a la sombra,
donde aplacado el limo no imita un sueño agotado.

Criaturas en la aurora

ita ->

Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia.
Entre las flores silvestres recogisteis cada mañana
el último, el pálido eco de la postrer estrella.
Bebisteis ese cristalino fulgor,
que como una mano purísima
dice adiós a los hombres detrás de la fantástica presencia
[montañosa.
Bajo el azul naciente,
entre las luces nuevas, entre los puros céfiros primeros,
que vencían a fuerza de candor a la noche,
amanecisteis cada día, porque cada día la túnica casi
[húmeda
se desgarraba virginalmente para amaros,
desnuda, pura, invïolada.
Aparecisteis entre la suavidad de las laderas,
donde la hierba apacible ha recibido eternamente el beso
[instantáneo de la luna.
Ojo dulce, mirada repentina para un mundo
[estremecido
que se tiende inefable más allá de su misma apariencia.
La música de los ríos, la quietud de las alas,
esas plumas que todavía con el recuerdo del día se plegaron
[para el amor como para el sueño,
entonaban su quietísimo éxtasis
bajo el mágico soplo de la luz,
luna ferviente que aparecida en el cielo
parece ignorar su efímero destino transparente.
La melancólica inclinación de los montes
no significaba el arrepentimiento terreno
ante la inevitable mutación de las horas:
era más bien la tersura, la mórbida superficie del mundo
que ofrecía su curva como un seno hechizado.
Allí vivisteis. Allí cada día presenciasteis la tierra,
la luz, el calor, el sondear lentísimo
de los rayos celestes que adivinaban las formas,
que palpaban tiernamente las laderas, los valles,
los ríos con su ya casi brillante espada solar,
acero vívido que guarda aún, sin lágrimas, la amarillez tan
[íntima,

la plateada faz de la luna retenida en sus ondas.
Allí nacían cada mañana los pájaros,
sorprendentes, novísimos, vividores, celestes.
Las lenguas de la inocencia
no decían palabras:
entre las ramas de los altos álamos blancos
sonaban casi también vegetales, como el soplo en la
[frondas.
¡Pájaros de la dicha inicial, que se abrían
estrenando sus alas, sin perder la gota virginal del
[rocío!
Las flores salpicadas, las apenas brillantes florecillas
[del soto,
eran blandas, sin grito, a vuestras plantas desnudas.
Yo os vi, os presentí, cuando el perfume invisible
besaba vuestros pies, insensibles al beso.
¡No crueles: dichosos! En las cabezas desnudas
brillaban acaso las hojas iluminadas del alba.
Vuestra frente se hería, ella misma, contra los rayos
[dorados, recientes, de la vida,
del sol, del amor, del silencio bellísimo.
No había lluvia, pero unos dulces brazos
parecían presidir a los aires,
y vuestros cabellos sentían su hechicera presencia,
mientras decíais palabras a las que el sol naciente daba magia
[de plumas.
No, no es ahora, cuando la noche va cayendo,
también con la misma dulzura pero con un levísimo vapor
[de ceniza,
cuando yo correré tras vuestras sombras amadas.
Lejos están las inmarchitas horas matinales,
imagen feliz de la aurora impaciente,
tierno nacimiento de la dicha en los labios,
en los seres vivísimos que yo amé en vuestras márgenes.
El placer no tomaba el temeroso nombre de placer,
ni el turbio espesor de los bosques hendidos,
sino la embriagadora nitidez de las cañadas abiertas
donde la luz se desliza con sencillez de pájaro.
Por eso os amo, inocentes, amorosos seres mortales
de un mundo virginal que diariamente se repetía
cuando la vida sonaba en las gargantas felices
de las aves, los ríos, los aires y los hombres.

Ciudad del Paraíso

ita ->

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días
[marinos.
Colgada del imponente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte
[para siempre en las olas amantes.
Pero tú duras, nunca desciendes, y el mar suspira
o brama, por ti, ciudad de mis días alegres,
ciudad madre y blanquísima donde viví, y recuerdo,
angélica ciudad que, más alta que el mar, presides sus
[espumas.
Calles apenas, leves, musicales. Jardines
donde flores tropicales elevan sus juveniles palmas gruesas.
Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
mecen el brillo de la brisa y suspenden
por un instante labios celestiales que cruzan
con destino a las islas remotísimas, mágicas,
que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.
Allí también viví, allí, ciudad graciosa, ciudad honda.
Allí donde los jóvenes resbalan sobre la piedra amable,
y donde las rutilantes paredes besan siempre
a quienes siempre cruzan, hervidores en brillo.
Allí fui conducido por una mano materna.
Acaso de una reja florida una guitarra triste
cantaba la súbita canción suspendida del tiempo;
quieta la noche, más quieto el amante,
bajo la luna eterna que instantánea transcurre.
Un soplo de eternidad pudo destruirte,
ciudad prodigiosa, momento que en la mente de un Dios
[emergiste.
Los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
eternamente fúlgidos como un soplo divino.
Jardines, flores. Mar alentado como un brazo que anhela
a la ciudad voladora entre monte y abismo,
blanca en los aires, con calidad de pájaro suspenso
que nunca arriba. ¡Oh ciudad no en la tierra!
Por aquella mano materna fui llevado ligero

por tus calles ingrávidas. Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

Luis Cernuda

“El mirlo la gaviota”

ita ->

El mirlo la gaviota
El tulipán las tuberosas
La pampa dormida en Argentina
El mar Negro como después de una muerte
Las niñitas los tiernos niños
Las jóvenes el adolescente
La mujer adulta el hombre
Los ancianos las pompas fúnebres
Van girando lentamente con el mundo
Como si una ciruela verde
Picoteada por el tiempo
Fuese inconmovible en la rama.
Tiernos niñitos, yo os amo
Os amo tanto que vuestra madre
Creería que intentaba haceros daño.
Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente
Las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca y vacía
Las piernas entreabiertas
Los bucles rubios del adolescente
Con todo ello haré el filtro sempiterno
Bebe unas gotas y verás la vida como a través de un
[vidrio coloreado.
Déjame ya es hora de que duerma
De dormir este sueño inacabable.
Quiero despertar algún día
Saber que tu pelo niño
Tu dulce vientre y tus espaldas
No son nada nada nada.
Recoger conchas delicadas
Mira qué suave matiz rosa.
Las escamas de los súbitos peces
Los músculos dorados del marino
Sus labios salados y frescos
Me retienen preso en la red del espejismo.
Creo en el mundo
Creo en ti que no conozco aún
Creo en mí mismo
Porque algún día yo seré todas las cosas que amo

El aire el agua las plantas el adolescente.

“Déjame esta voz”

ita ->

1

5

10

15

Déjame esta voz que tengo
lo mismo que a la pampa le dejan
sus matorrales de deseo
sus ríos secos colgando de las piedras.
Déjame vivir como acero mohoso
sin puño tirado en las nubes
no quiero saber de la gloria envidiosa
con rabo y cuernos de ceniza.
Un anillo tuve de luna
tendida en la noche a comienzos de otoño
lo di a un mendigo tan joven
que sus ojos parecían dos lagos.
Me ahogué en fin amigos
ahora duermo donde nunca despierte
no saber más de mí mismo es algo triste
dame la guitarra para guardar las lágrimas.

“Quiero con afán”

ita ->

Quiero, con afán soñoliento,
gozar de la muerte más leve
entre bosques y mares de escarcha,
hecho aire que pasa y no sabe.
Quiero la muerte entre mis manos,
fruto tan ceniciento y rápido,
igual al cuerno leve
de la luz cuando nace el invierno.
Quiero beber al fin su lejana amargura;
quiero escuchar su sueño con rumor de arpa,
mientras siento las venas que se enfrían,
porque la frialdad tan sólo me consuela.
Voy a morir de un deseo,
si un deseo sutil vale la muerte;
a vivir sin mí mismo de un deseo,
sin despertar, sin acordarme,
allá en la luna, perdido entre su frío.

Rafael Alberti

Elegía del niño marinero

ita ->

Marinerito delgado,
Luis Gonzaga de la mar,
¡qué fresco era tu pescado,
acabado de pescar!
Te fuiste, marinerito,
en una noche lunada,
¡tan alegre, tan bonito,
cantando, a la mar salada!
¡Qué humilde estaba la mar!
¡Él cómo la gobernaba!
Tan dulce era su cantar,
que el aire se enajenaba.
Cinco delfines remeros
su barca le cortejaban.
Dos ángeles marineros,
invisibles, la guiaban.
Tendió las redes, ¡qué pena!,
por sobre la mar helada.
Y pescó la luna llena,
sola, en su red plateada.
¡Qué negra quedó la mar!
¡La noche qué desolada!
Derribado su cantar,
la barca fue derribada.
Flotadora va en el viento
la sonrisa amortajada
de su rostro. ¡Qué lamento
el de la noche cerrada!
¡Ah mi niño marinero,
tan morenito y galán,
tan guapo y tan pinturero,
más puro y bueno que el pan!
¿Qué harás, pescador de oro,
allá en los valles salados
del mar? ¿Hallaste el tesoro
secreto de los pescados?
¡Deja, niño el salinar
del fondo, y súbeme el cielo

de los peces, y, en tu anzuelo,
mi hortelanita del mar!

El ángel de las bodegas

ita ->

I

Fue cuando la flor del vino se moría en penumbra
y dijeron que el mar la salvaría del sueño.
Aquel día bajé a tientas a tu alma encalada y
[húmeda.
Y comprobé que un alma oculta frío y escaleras
y que más de una ventana puede abrir con su eco otra voz,
[si es buena.
Te vi flotar a ti, flor de agonía, flotar sobre tu mismo
[espíritu.
(Alguien había jurado que el mar te salvaría del sueño.)
Fue cuando comprobé que murallas se quiebran con suspiros
y que hay puertas al mar que se abren con palabras.

II

La flor del vino, muerta en los toneles,
sin haber visto nunca la mar, la nieve.
La flor del vino, sin probar el té,
sin haber visto nunca un piano de cola.
Cuando arrumbadores encalan los barriles.
Los vinos dulces, llorando, se embarcan a deshora.
La flor del vino blanco, sin haber visto el mar, muerta.
Las penumbras se beben el aceite y un ángel la cera.
He aquí paso a paso toda mi larga historia.
Guardadme el secreto, aceitunas, abejas.

Los ángeles muertos

ita ->

Buscad, buscadlos:
en el insomnio de las cañerías olvidadas,
en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras.
No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube,
unos ojos perdidos,
una sortija rota
o una estrella pisoteada.
Porque yo los he visto:
en esos escombros momentáneos que aparecen en las
[neblinas.
Porque yo los he tocado:
en el destierro de un ladrillo muerto,
venido a la nada desde una torre o un carro.
Nunca más allá de las chimeneas que se derrumban,
ni de esas hojas tenaces que se estampan en los zapatos.
En todo esto.
Más en esas astillas vagabundas que se consumen sin
[fuego,
en esas ausencias hundidas que sufren los muebles
[desvencijados,
no a mucha distancia de los nombres y signos
que se enfrían en las paredes.
Buscad, buscadlos:
debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de un libro
o la firma de uno de esos rincones de cartas
que trae rodando el polvo.
Cerca del casco perdido de una botella,
de una suela extraviada en la nieve,
de una navaja de afeitar abandonada al borde de un
[precipicio.

Manuel Altolaguirre

Alma

ita ->

Se levantó sin despertarme.
Andaba lenta, aplastándose tanto
hasta pasar bajo imposibles
sitios huecos,
o estirándose fina como un ala
atravesando puertas entreabiertas.
No tenía vista,
pero salvaba los obstáculos
con previsora maestría.
Ni tacto,
pero evitaba las esquinas
sin recibir un golpe.
Ni oído,
pero cuando el portazo aquél,
sobresaltada,
corriendo vino a mí,
en mí escondiéndose
y despertando en mí,
su cuerpo.

“Mis ojos grandes, pegados”

ita ->

Mis ojos grandes, pegados
al aire, son los del cielo.
Miran profundos, me miran,
me están mirando por dentro.
Yo, pensativo, sin ojos,
con los párpados abiertos,
tanto dolor disimulo
como desgracias enseño.
El aire me está mirando
y llora en mi oscuro cuerpo;
su llanto se entierra en carne,
va por mi sangre y mis huesos,
se hace barro y raíces busca
en las que brotar del suelo.
Mis ojos grandes, pegados
al aire, son los del cielo.
En la memoria del aire
estarán mis sufrimientos.

Crepúsculo
(*Canción del alma*)

¡Ven, que quiero desnudarme!
Ya se fue la luz, y tengo
cansancio de estos vestidos.
¡Quítame el traje! Que crean
que he muerto, porque, desnuda
mientras me velan el sueño,
descanso toda la noche;
porque mañana temprano,
desnuda de mi desnudo,
iré a bañarme en un río,
mientras mi traje con traje
lo guardarán para siempre.
Ven, muerte, que soy un niño,
y quiero que me desnuden,
que se fue la luz y tengo
cansancio de estos vestidos.

A mi madre

ita ->

Hubiera preferido
ser huérfano en la muerte,
que me faltaras tú
allá, en lo misterioso,
no aquí en lo conocido.
Haberme muerto antes
para sentir tu ausencia
en los aires difíciles.
Tú, entre grises aceros,
por los verdes jardines,
junto a la sangre ardiente,
continuarás viviendo,
personaje continuo
de mi sueño de muerto.

El amigo ausente

ita ->

Aunque no estés aquí, sigues estando
en la memoria de los que te vieron,
en quienes yo me sé,
a quienes pido
entrada por sus ojos
para poder llegar a tu presencia.
Aunque no estés aquí, sigues estando
repartido tu cuerpo entre otros cuerpos
en los que reconozco
en éste tu mirada,
en ese otro tu voz,
en aquél tu contorno.
Sigues estando aquí casi completo,
que para mí tú lo eras todo,
todo parte de ti: el aire, el suelo,
los pájaros, las flores…
como si el mundo fuera un traje tuyo.
Y ahora sólo me falta
parte de ese vestido,
pues sigues siendo tú
el total paisaje que contemplo
con aire, suelo, pájaros y flores,
sin carne humana:
esa parte de ti que está ahora ausente.

Leopoldo Panero

En tu sonrisa

ita ->

Ya empieza tu sonrisa,
como el son de la lluvia en los cristales.
La tarde vibra al fondo de frescura,
y brota de la tierra un olor suave,
un olor parecido a tu sonrisa.
Un pájaro se posa entre el ramaje,
y comienza a cantar en tu sonrisa,
y a mover tu sonrisa como el sauce
con el aura de abril; la lluvia roza
vagamente el paisaje,
y hacia dentro se pierde tu sonrisa,
y hacia dentro se borra y se deshace,
y hacia el alma me lleva,
desde el alma me trae,
atónito, a tu lado.
Ya tu sonrisa entre mis labios arde,
y oliendo en ella estoy a tierra limpia,
y a luz, y a la frescura de la tarde
donde brilla de nuevo el sol, y el iris,
movido levemente por el aire,
es como tu sonrisa que se acaba
dejando su hermosura entre los árboles…

Por donde van las águilas

ita ->

Una luz vehemente y oscura, de tormenta,
flota sobre las cumbres del alto Guadarrama,
por donde van las águilas. La tarde baja, lenta,
por los senderos verdes, calientes de retama.
Entre las piedras brilla la lumbre soñolienta
del sol oculto y frío. La luz, de rama en rama,
como el vuelo de un pájaro, tras la sombra se ahuyenta.
Bruscamente, el silencio crece como una llama.
Tengo miedo. Levanto los ojos. Dios azota
mi corazón. El vaho de la nieve se enfría
lo mismo que un recuerdo. Sobre los montes flota
la paz, y el alma sueña su propia lejanía.
Una luz vehemente desde mi sueño brota
hacia el amor. La tarde duerme a mis pies, sombría.

Lejana como Dios

ita ->

Más alta tras la noche, como el viento.
Lejana como Dios, pero en la ola
que barre el corazón en este instante
y empalidece todo cuanto toca.
Lejana alma concreta,
casi inmediata, atónita
en mi voz al hablar, y en el silencio
donde el temblor de mi palabra brota;
allegada a mi sangre de repente
como un inmenso aroma
de algo que está en la noche todavía,
tu pureza me arrastra hacia la honda
soledad imposible, donde el alma
es sólo tuya, como Dios; es toda
un camino vehemente
de claridad, de sombra…

GLI ISPANOAMERICANI

José Martí

Mi verso

ita ->

Si ves un monte de espumas,
es mi verso lo que ves:
mi verso es un monte y es
un abanico de plumas.
Mi verso es como un puñal
que por el puño echa flor:
mi verso es un surtidor
que da un agua de coral.
Mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido:
mi verso es un ciervo herido
que busca en el monte amparo.
Mi verso al valiente agrada:
mi verso breve y sincero,
es del vigor del acero
con que se funde la espada.

Los hombres de mármol

ita ->

Sueño con claustros de mármol
donde en silencio divino
los héroes, de pie, reposan:
¡de noche, a la luz del alma,
hablo con ellos: de noche!
Están en fila: paseo
entre las filas: las manos
de piedra les beso: abren
los ojos de piedra: mueven
los labios de piedra: tiemblan
las barbas de piedra: empuñan
la espada de piedra: lloran:
¡vibra la espada en la vaina!
Mudo, les beso las manos.
¡Hablo con ellos, de noche!
Están en fila; paseo
entre las filas: lloroso
me abrazo a un mármol: "¡Oh mármol!
dicen que beben tus hijos
su propia sangre en las copas
venenosas de sus dueños!
¡Que hablan la lengua podrida
de sus rufianes! Que comen
juntos el pan del oprobio,
en la mesa ensangrentada!
¡Que pierden en lengua inútil
el último fuego! ¡Dicen
– oh mármol, mármol dormido –
que ya se ha muerto tu raza!"
Échame a tierra de un bote
al héroe que abrazo: me ase
del cuello: barre la tierra
con mi cabeza: levanta
el brazo, ¡el brazo le luce
lo mismo que un sol!: resuena
la piedra; buscan el cinto
las manos blancas: ¡del soclo
saltan los hombres de mármol!

Versos sencillos

ita ->

Yo tengo un amigo muerto
que suele venirme a ver:
mi amigo se sienta, y canta,
canta en voz que ha de doler:
"En un ave de dos alas
bogo por el cielo azul:
un ala del ave es negra,
otra de oro Caribú.
El corazón es un loco
que no sabe de un color:
o es su amor de dos colores,
o dice que no es amor.
Hay una loca más fiera
que el corazón infeliz:
la que le chupó la sangre
y se echó luego a reír.
Corazón que lleva rota
el ancla fiel del hogar,
va como barca perdida,
que no sabe adónde va".
En cuanto llega a esta angustia
rompe el muerto a maldecir:
le amanso el cráneo: lo acuesto:
acuesto al muerto a dormir.

Árbol del alma

ita ->

Como un aire que cruza el aire claro,
siento hacia mí venir tu pensamiento
y acá en mi corazón hacer su nido.
Ábrese el alma en flor; tiemblan sus ramas
como los labios frescos de un mancebo
en su primer abrazo a una hermosura;
cuchichean las hojas; tal parecen
lenguaraces obreras y envidiosas,
a la doncella de la casa rica
en preparar el tálamo ocupadas.
Ancho es mi corazón, y es todo tuyo.
¡Todo lo triste cabe en él, y todo
cuanto en el mundo llora, y sufre, y muere!
De hojas secas, y polvo, y derruídas
ramas lo limpio; bruño con cuidado
cada hoja, y los tallos; de las flores
los gusanos y el pétalo comido
separo; oreo el césped en contorno
y a recibirte, ¡oh pájaro sin mancha!,
apresto el corazón enajenado.

Rubén Darío

Programa matinal

ita ->

Claras horas de la mañana,
en que mil clarines de oro
dicen la divina diana.
¡Salve al celeste sol sonoro!
En la angustia de la ignorancia
de lo por venir, saludemos
la barca llena de fragancia
que tiene de marfil los remos.
Epicúreos o soñadores,
amemos la gloriosa vida,
siempre coronada de flores
¡y siempre la antorcha encendida!
Exprimamos de los racimos
de nuestra vida transitoria
los placeres por que vivimos
y los champañas de la gloria.
Devanemos de Amor los hilos,
hagamos, porque es bello, el bien,
y después durmamos tranquilos
y por siempre jamás. Amén.

Epitalamio bárbaro

ita ->

El alba aún no aparece en su gloria de oro.
Canta el mar con la música de sus ninfas en coro
y el aliento del campo se va cuajando en bruma.
Teje la náyade el encaje de su espuma
y el bosque inicia el himno de sus flautas de pluma.
Es el momento en que el salvaje caballero
se ve pasar. La tribu aúlla y el ligero
caballo es un relámpago, veloz como una idea.
A su paso, asustada, se para la marea;
la náyade interrumpe la labor que ejecuta
y el director del bosque detiene la batuta.
– "¿Qué pasa?" desde el lecho pregunta Venus bella.
Y Apolo:
– "Es Sagitario que ha robado una estrella".

“*¡Torres de Dios! ¡Poetas!*”

ita ->

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
Pararrayos celestes,
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
¡rompeolas de las eternidades!
La mágica esperanza anuncia un día
en que, sobre la roca de armonía,
expirará la pérfida sirena.
Esperad, esperemos todavía.
Esperad, todavía.
El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
tiende a los excelentes.
El caníbal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.
Torres, poned al pabellón sonrisa.
Poned ante ese mal y ese recelo
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo…

Lo fatal

ita ->

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror…
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida, y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
¡ni de dónde venimos…!

Gabriela Mistral

Día

ita ->

Día, día del encontrarnos,
tiempo llamado Epifanía.
Día tan fuerte que llegó
color tuétano y ardentía,
sin frenesí sobre los pulsos
que eran tumulto y agonía,
tan tranquilo como las leches
de las vacadas con esquilas.
Día nuestro, por qué camino,
bulto sin pies, se allegaría,
que no supimos, que no velamos,
que cosa alguna lo decía,
que no silbamos a los cerros
y él sin pisada se venía!
Parecían todos iguales,
y de pronto maduró un Día.
Era lo mismo que los otros,
como son cañas y son olivas,
y a ninguno de sus hermanos,
como José, se parecía.
Le sonriamos entre los otros.
Tenga talla sobre los días,
como es el buey de grande alzada
y es el carro de las gavillas.
Lo bendigan las estaciones,
Nortes y Sures lo bendigan,
y su padre, el año, lo escoja
y lo haga mástil de la vida.
No es un río ni es un país,
ni es metal: si se llama un Día.
Entre los días de la grúas,
de las jarcias y de las trillas,
entre aparejos y faenas,
nadie lo nombra ni lo mira.
Lo bailemos y lo digamos
por galardón de Quien lo haría,
por gratitud de suelo y aire,
por su regato de agua viva,

antes que caiga como pavesa
y como cal que molerían
y se vuelquen hacia lo Eterno
sus especies de maravilla.
¡Lo cosamos en nuestra carne,
en el pecho y en las rodillas,
y nuestras manos lo repasen,
y nuestros ojos lo distingan,
y nos relumbre por la noche
y nos conforte por el día,
como el cánamo de las velas
y las puntadas de las heridas!

Paraíso

ita ->

Lámina tendida de oro,
y en el dorado aplanamiento,
dos cuerpos como ovillos de oro;
un cuerpo glorioso que oye
y un cuerpo glorioso que habla
en el prado en que no habla nada;
un aliento que va al aliento
y una cara que tiembla de él,
en un prado en que nada tiembla.
Acordarse del triste tiempo
en que los dos tenían Tiempo
y de él vivían afligidos,
a la hora de clavo de oro
en que el Tiempo quedó al umbral
como los perros vagabundos…

Beber

ita ->

Recuerdo gestos de criaturas
y son gestos de darme el agua.
En el Valle del Río Blanco,
en donde nace el Aconcagua,
llegué a beber, salté a beber
en el fuete de una cascada,
que caía crinada y dura
y se rompía yerta y blanca.
Pegué mi boca al hervidero,
y me quemaba el agua santa,
y tres días sangró mi boca
de aquel sorbo del Aconcagua.
En el campo de Mitla, un día
de cigarras, de sol, de marcha,
me doblé a un pozo y vino un indio
a sostenerme sobre el agua,
y mi cabeza, como un fruto,
estaba dentro de sus palmas.
Bebía yo lo que bebía,
que era su cara con mi cara,
y en un relámpago yo supe
carne de Mitla ser mi casta.
En la Isla de Puerto Rico,
a la siesta de azul colmada,
mi cuerpo quieto, las olas locas,
y como cien madres las palmas,
rompió una niña por donaire
junto a mi boca un coco de agua,
y yo bebí, como una hija,
agua de madre, agua de palma.
Y más dulzura no he bebido
con el cuerpo ni con el alma.
A la casa de mis niñeces
mi madre me llevaba el agua.
Entre un sorbo y el otro sorbo
la veía sobre la jarra.
La cabeza más se subía
y la jarra más se abajaba.
Todavía yo tengo el valle,

tengo mi sed y su mirada.
Será esto la eternidad
que aun estamos como estábamos.
    Recuerdo gestos de criaturas
y son gestos de darme el agua.

César Vallejo

Ágape

ita ->

Hoy no ha venido nadie a preguntar;
ni me han pedido en esta tarde nada.
No he visto ni una flor de cementerio
en tan alegre procesión de luces.
Perdóname, señor: qué poco he muerto!
En esta tarde todos, todos pasan
sin preguntarme ni pedirme nada.
Y no sé que se olvidan y se queda
mal en mis manos, como cosa ajena.
He salido a la puerta,
y me da ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda!
Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía.
Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde.

Piedra negra sobre una piedra blanca

ita ->

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París – y no me corro –
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.
Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.
César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro
también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos…

Alfonso Cortés

Clarín

ita ->

Este clarín que aguarda, colgado a un clavo ahora,
las nueve de la noche para tocar la queda,
o el despertar del día para dar a la aurora
claras dianas que filtren en el éter de seda;
yo lo he visto otro tiempo con la voz de otro canto,
cuando el sol se quebraba en su bronce bruñido
desenvainando acentos como espadas de llanto,
y sacudiendo trémulas banderas de sonido.

Aire

ita ->

Suena un aire de niño tras las tapias, la plaza
trae patrullas de éxtasis antiguos a mi casa.
Cuando el aire de niño, con pasitos cansados,
rueda con el oboe que muere en los tejados,
y puebla de éxtasis crepuscolar
el jardín, lleno de congojas,
que tiene deseos de hablar
palabras dichas entre hojas…
mientras retuercen en la bruma
locos y alegres movimientos
los blancos pliegues de la espuma
del alma, al roce de los vientos…

El silencio

ita ->

Después de tantos sufrimientos
que mi pupila enturbecieron,
viendo la tierra amarga en donde envejecieron
mis llantos, como pensamientos,
llamóme lejos del Osario,
tras de lo largo del camino,
la música valiente de un clarín divino,
y el pobre supernumerario
alzó hacia Dios sus tristes ojos
desconyuntados por la suerte,
abrió la flor repleta de su sueño inerte
y contempló puesto de hinojos
a un ángel pálido que – en una
gracia infantil de místicos sollozos –
cortaba ramos de perfume luminosos
con la cuchilla de la Luna.

Fragmento

ita ->

Cuando tiendes el índice, se detiene
asombrado el Olvido, y si llamas, viene
a retorcerse a tus plantas el Porvenir.
La Primavera no es más que una
palabra tuya, y la luna, un recuerdo
que has dejado prendido en las zarzas del éter.
Bajo tu pecho bate lento, dulce y
constante, un péndulo vivo, y si llegara a
pararse el Tiempo, rodaría roto.
Tu paso es tan fino y breve como si
te interceptaran el suelo suspiros de ángeles
tristes, y cuando caminas se quedan
en el aire conversando de ti, los perfumes.
Una divina delicia, flor de tu alma,
está diciendo claramente que el día que
tú ames, será una cosa nueva el amor.

Pablo Neruda

Canto general

ita ->

Amor América (1400)

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóbiles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.
El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.
Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.
No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura,
y se apagó una lámpara de tierra.
Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las hazotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre,
o tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.
Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:

Quién
me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.
Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinocial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.

Llegará el día

Libertadores, en este crepúsculo
de América, en la despoblada
oscuridad de la mañana,
os entrego la hoja infinita
de mis pueblos, el regocijo
de cada hora de la lucha.
Húsares azules, caídos
en la profundidad del tiempo,
soldados en cuyas banderas
recién bordadas amanece,
soldados de hoy, comunistas,
combatientes herederos
de los torrentes metalúrgicos,
escuchad mi voz nacida
en los glaciares, elevada
a la hoguera de cada día
por simple deber amoroso:
somos la misma tierra, el mismo
pueblo perseguido,
la misma lucha ciñe la cintura
de nuestra América:
Habéis visto
por las tardes la cueva sombría
del hermano?
Habéis traspasado
su tenebrosa vida?
El corazón disperso
del pueblo abandonado y sumergido!
Alguien que recibió la paz del héroe
la guardó en su bodega, alguien robó los frutos
de la cosecha ensangrentada
y dividió la geografía
estableciendo márgenes hostiles,
zonas de desolada sombra ciega.
Recoged de las tierras el confuso
latido del dolor, las soledades,
el trigo de los suelos desgranados:
algo germina bajo las banderas:

la voz antigua nos llama de nuevo.
Bajad a las raíces minerales,
y las alturas del metal desierto,
tocad la lucha del hombre en la tierra,
a través del martirio que maltrata
las manos destinadas a la luz.
No renunciéis al día que os entregan
los muertos que lucharon. Cada espiga
nace de un grano entregado a la tierra,
y como el trigo, el pueblo innumerable
junta raíces, acumula espigas,
y en la tormenta desencadenada
sube a la claridad del universo.

Commento

FEDERICO GARCÍA LORCA

Arbolé, arbolé / Arbolé, arbolé

Pubblicata più volte: su “Il punto”, Opinioni e documenti della settimana, Roma, a. I, n. 28, sabato 8 dicembre 1956, p. 21 (cfr. fig. 1); con testo spagnolo a fronte e con qualche variante in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1958, pp. 566 e 568 (cfr. Enrico Testa, *Nota al testo*, in G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino 1998, p. XLIV); poi nelle *Imitazioni*, in *Seme del piangere*, Garzanti, Milano 1959, pp. 107-108; infine, con testo a fronte, nel postumo *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, cit., pp. 226-227. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. VII. Letta alla radio: I puntata de *I sentieri della poesia, Poeti di ieri e di oggi,* Programma Nazionale, 24 aprile 1961 (trascritta in G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche, I sentieri della poesia – Viaggio poetico in Italia – I poeti e il Natale*, a cura di Carolina Gepponi, Bardi, Roma 2015, p. 24; datt. BN, cass. 4, n. 2, cc. 5-6 e Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 19, cc. 8-10) e XIX puntata di *Una poesia al giorno*, dicembre 1974 (datt. AB-V, II, 2.2.62, ins. 5, c. 159; reg. Rai, RO 00522768).

Appartiene alla raccolta *Canciones*. Era circolata in Italia fin dal 1940 nella traduzione di Carlo Bo (*Poesie*, Guanda, Modena); sulla seguente edizione bilingue di questo libro – di cui possedeva la IV edizione (del 1949) – Caproni si basò per il testo spagnolo; nel trascriverlo conserviamo il refuso *espada* (per *espadas*) perché passato nella traduzione.

Tra la versione pubblicata sulla rivista “Il punto” e quella uscita due anni più tardi nella *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci c’è un’unica significativa variante: il sintagma “luce diffusa” (*luz difusa*, v. 20) che era stato reso inizialmente con “luce effusa”, forse per evitare una traslitterazione troppo ovvia. Ulteriori cambiamenti non sono attestati né nelle successive ristampe, né nel materiale radiofonico (dattiloscritto o andato in onda); una variante emerge invece dal dattiloscritto dell’AB-V relativo alla progettata antologia Curcio: l’aggettivo *largas* reso, non più con “lunga”, ma con “grande” (v. 10, scat. 8, n. 3, c. VII); non ne teniamo conto considerandola una vecchia battitura recuperata in una prima fase dell’assemblaggio del materiale.

Nelle poche parole di premessa alla lettura di questa poesia Caproni alluderà al significato meramente musicale del titolo e del distico iniziale e finale che lo ripete (cfr. *infra*, p. 421); nel dattiloscritto per l’editore Curcio invece preferirà citare quanto scritto dal poeta José María Valverde nella sua *Storia della letteratura spagnola* (ERI, Torino 1955, p. 297): “La strana parola iniziale, *arbolé*, è una ‘appoggiatura’ di tipo folklorico, modificazione senza senso della parola *arból* (albero), che si trova soprattutto nelle canzoni infantili spagnole; l’accento finale, che si ripete nell’aggettivo *verdé*, rivela la necessità della musica” (AB-V, scat. 8, n. 3, c. VII).

Sulla traduzione di Caproni vedi *infra*, p. 424 e, per un’analisi più dettagliata, Laura Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all’Italia*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 283-285.

La casada infiel / La sposa infedele

Con testo a fronte in *Poesia straniera del Novecento*, cit., pp. 568-571 e in *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 232-247.

È una delle poesie del *Romancero gitano* ed è sempre Carlo Bo ad averla tradotta per primo: su “Letteratura” nel 1938 e nelle *Poesie* a sua cura uscite da Guanda nel 1940 (poi con testo a fronte). Al momento di offrire la propria versione, Caproni si confrontò ancora una volta con questo libro; si vedano sulla sua copia della IV edizione del 1949 i tratti di matita che evidenziano i vv. 5, 8, 22 e 42 (*Poesie*, cit., pp. 54 e 56, Biblioteca Marconi, IC 1080). Lo interessava in particolare la resa di “por compromiso” (v. 5); ne troviamo conferma sulla copia dell’antologia di Bertolucci dove, sulla propria traduzione, cassò “come impegno” sostituendolo con “per compromesso” (*Poesia straniera del Novecento*, cit., p. 569, coll. privata, cfr. fig. 7). Non ne era però troppo convinto e il 4 settembre del 1958 scriveva a Macrí dissociandosi dalla scelta operata da Bo – che appunto, nelle *Poesie* del 1940, aveva tradotto “e quasi per compromesso” (nelle edizioni successive invece “e quasi per obbligo”) – ma al tempo stesso confermandogli la propria insoddisfazione con un chiaro: “non ho trovato la frase giusta”. Al contempo gli comunicava i motivi della propria perplessità: “Tu annoti: per mantenere una promessa […]. Il senso della poesia mi fa credere piuttosto che lui, *credendola ragazza*, l’abbia portata al fiume

per legarla a sé, per mettere un patto, un fatto che valga come *reciproca* 'promessa' (s'è promessa a uno, si dice d'una ragazza che s'impegna al matrimonio)". E Macrí, pur sottolineando la complessità di quel verso ("Su 'y casi por compromiso' ci sarebbe da scrivere un saggio intero; è un verso sfuggito a Lorca, soprattutto il 'casi'. È una poesia di puntiglio e falsa liberazione […]"), gli manifestava la sua sostanziale adesione: "Intendevo anch'io 'una promessa' come impegno di nozze ('comprometerse' ha questo significato)" (lettera dell'8 settembre, G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, in preparazione a cura di Anna Dolfi).

Non era comunque solo questa parola ad aver attirato l'attenzione di Caproni. Se sfogliamo la cit. edizione delle *Poesie* di Bo del 1949 possiamo constatare infatti che aveva annotato l'accezione letterale di *esquinas* e *mata* ("angoli" e "siepe", vv. 8 e 22) anche se poi aveva scelto, come Bo, "svolte" e "cespuglio" (*Poesie*, cit., p. 54); per *entendimiento* (v. 42) invece, pur evidenziando la traslitterazione di Bo ("intendimento", ivi, p. 56), avrebbe optato per il più efficace "discernimento" che tra l'altro gli consentiva un gioco allitterante con il successivo "*dis*creto" (v. 43), in parte riecheggiato anche in "*di*re" e "*di*sse" (vv. 40, 41).

Manca la dedica "A Lydia Cabrera y a su negrita" presente nell'originale.

Senza indulgere oltre sulla traduzione (per la cui analisi rimando a L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, cit., pp. 285-287), mi limito a segnalare per una migliore comprensione del testo che *caracolas* (v. 28), tradotto da Caproni e da tutti gli altri traduttori con "conchiglie", corrisponde in realtà – come attestano i dizionari (cfr. Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Aguilar, Madrid, s.v.) – a un andalusismo (García Lorca era granadino) che indica una pianta rampicante i cui fiori hanno una forma analoga a quella di una conchiglia.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías / Pianto per Ignacio Sánchez Mejías

Solo la traduzione nel n. 11 della rivista mensile aziendale "Il gatto selvatico" (novembre 1958), pp. 15-17; nello stesso anno con qualche variante, dedica, anno e testo a fronte in *Poesia straniera del Novecento*, cit., pp. 572-587; poi in F. García Lorca, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* nelle versioni di Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni, Leonardo Sciascia, Oreste Macrí, Guanda, Milano 1978, pp. 49-56 e nel cit. *Quaderno di traduzioni*, pp. 232-247. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-VI, privo della dedica, con lezioni diverse e lacune. I vv. 102-121 (II parte) e 217-220 (IV parte) furono letti alla radio con una variante durante la VI puntata de *I sentieri della poesia*, 22 giugno 1961 (cfr. *Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 42; datt. AB-V, II, 2.2.56, cc. 5-6, in particolare nell'indice della trasmissione, c. 1, si dichiara "Trad. di G. Caproni; datt. Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 4, cc. 9-11).

La traduzione di questa poesia ha subìto successive rielaborazioni. Varianti compaiono già dal confronto tra i testi pubblicati sulla rivista e sull'antologia di Bertolucci, benché praticamente coevi. Più vicino allo spagnolo quello della rivista, non privo però di scelte lessicali meno usuali (come "corba" per *espuerta*, v. 5). Rispetto al testo della *Poesia straniera del Novecento*, che tra l'altro ebbe sicuramente maggior circolazione, vanno segnalati anche il letterale "già muggiva" (v. 37, poi dissimilato con "gli" rispetto al "già" del v. 41), "viene" (v. 41, che si farà più incombente con "arriva"), "si brucia" (v. 63, trasformato metonimicamente in "si consuma"), "non voglio" (v. 76, rafforzato in "Io non voglio"), "Cercava" e "ma il sogno" (vv. 81 e 82, poi riportati alla lettera "Cerca", "e"), "debole" (v. 87, che acquisterà una valenza fonosimbolica con "fiacco", in gioco allitterante con "fiotto"), "palchi" (v. 89, poi "tribune"), "che ha sete" (v. 91, poi "assetata"), "un'aria" (v. 99, più correttamente "un vento"), "scivolando" (v. 128, più espressivo con "slittando"), "tristi" e "fino" (v. 151, di nuovo fedeli alla lettera con "grigie" e "verso"), "già gli penetra in bocca" (v. 163, poi "penetra dalla bocca"), "canto" (v. 184, corretto in "pianto"), "finge da piccina" (v. 189, invertito in "da piccina finge"), "dove ti" (v. 201, frammentato nell'allitterante "ove tu ti"). Il testo della rivista presenta inoltre, insieme a qualche variante di punteggiatura, le forme agglutinate "gl'indorava" e "ch'è" in seguito abbandonate (vv. 111 e 153).

La versione pubblicata sul *Quaderno di traduzioni* corrisponde a quella uscita sull'antologia di Bertolucci con l'unica eccezione dei vv. 23 e 183 dove invece di "E solo il toro" e "dalla morte", si legge "E il solo toro" e "alla morte" (ed. cit. rispettivamente pp. 573 e 233): sono versioni di cui non abbiamo trovato conferma nel materiale che abbiamo consultato e delle quali quindi non teniamo conto nella nostra trascrizione coincidente quasi sempre con quella della cit. antologia di Bertolucci. Abbiamo però eliminato il refuso "stobbi" per "stabbi" che era assente nella pubblicazione in rivista e che lo stesso Caproni segnala sulla sua copia del libro (coll. privata, p. 583) e soppresso "mia" nella dedica all'Argentinita: la sottolineatura e la croce a fianco sottintendono infatti che Caproni intendesse eliminare quest'aggettivo possessivo effettivamente ridondante, "Alla mia cara amica […]" (ivi, cit., p. 573). Sulla sua copia del libro inoltre Caproni annotò, come opzione a "sul monte" (v. 115), a "slittando" (v. 128) e a "gualcisce" (v. 171), "in montagna", "scivolando" e "deturpa" (ivi, pp. 579 e 583): di queste tre varianti assumiamo solo la prima di cui troviamo conferma nel frammento trascritto per la lettura radiofonica de *I sentieri della poesia* (AB-V, II, 2.2.56, c. 6 e datt. Radio copioni, busta 2972, fasc. 4). Della terza non ritroviamo traccia altrove (essendo forse solo funzionale alla comprensione del testo, cfr. *infra*, commento al v. 171, p. 347) mentre la seconda comparirà tra le varianti presenti nel dattiloscritto preparato per Curcio a evidente riprova delle possibili opzioni prese in considerazione.

Numerose sono le varianti che emergono dal confronto tra questo dattiloscritto (il cit. AB-V, scat. 8, n. 3) e il testo del 1958. Comunque, sebbene il progetto Curcio si collochi in una data successiva, dalla loro analisi deduciamo che corrispondono a una battitura precedente o da quella derivate (anche l'omissione dei vv. 15-16 e 43-44 sembra rimandare a una trascrizione meccanica e frettolosa). Ci limitiamo quindi a segnalarle: "ed il fumo" (v. 19), "con il cuore in alto!" (v. 23), "sudor di sangue" (v. 25); "flauto (v. 35, c. II); "di venire" (v. 54, c. II); ch'io (v. 55), "tutta aperta" (v. 58), "si brucia" (v. 63), "candore infantile" (v. 65); "la gradinata" (v. 77), "il

suo certo profilo" (v. 81, c. III), "grida" (v. 92), "dorava" (v. 111, c. IV), "il sangue" (v. 126), "non c'è" (con omissione del "che" iniziale, v. 141); "grigie piogge" e "incontro alle" (v. 151), "Ponendogli" (v. 162), "in cui ti" (v. 201), "come un" (v. 210); e poi il più letterale "Una bara su ruote fa da letto" (v. 33), i più intensi "Scottavano" e "stagna" (vv. 45, 167), la perifrasi "lassù dove allevano i [tori]" (v. 166) e infine il "frenato" che richiama le precedenti *riendas* (v. 183). Si veda la fig. 8.

Poesia sulla morte, resa ancora più celebre dalla tragica uccisione di García Lorca, il *Llanto* era già stato tradotto da Carlo Bo, da Vittorini e da Oreste Macrí, rispettivamente nelle *Poesie* del 1940 cit., nel volume *Nozze di sangue* del 1942 e nei *Canti gitani e prime poesie* del 1949 (poi *Canti gitani e andalusi*, 1951). Di questi ultimi Caproni possedeva la VI edizione riveduta e corretta del 1958 (Biblioteca Marconi, IC 1051), ma quasi nessuna annotazione vi compare (cfr. *infra*, p. 488).

Presenti invece alcuni tratti di matita nella citata IV delle *Poesie* di Carlo Bo: evidenziati i vv. 5, 11, 15, 17, 21, 25, 43, 47, 58, 63, 64, 126 e 220 (pp. 124, 126, 128, 130, Biblioteca Marconi, IC 1080) e trascritta in margine talvolta, per un più diretto confronto, la traduzione adottata da Macrí. Caproni annotava così per *plaza* e *sueño* "stadio" e "sogno" (v. 60, "arena" e "sonno" in Bo) da cui si sarebbe distanziato con "arena" e "sogno", per *gradas* "sedili" che – come Bo – avrebbe reso con "gradini", mantenendosi fedele alla lettera (v. 77), per *tendidos* "tribuna" che adottava mentre Bo aveva scelto "gradinate" (v. 89) e infine per *dibujada* "precisa" (v. 109); in questo caso anzi, oltre a trascrivere l'opzione di Macrí, sottolineava l'"armoniosa" di Bo, ma scegliendo di rimanere aderente al testo con "disegnata" (registrava comunque anche altri possibili sinonimi: "specchiata" ecc.). Al v. 111 era invece il predicato *le doraba* – tradotto liberamente da Bo con "profumava" – ad attirare la sua attenzione sì che lo sottolineava (*Poesie*, cit., p. 131), scegliendo però poi "indorava" (cfr. le pp. 126 e 130 delle cit. *Poesie*).

Analoghi tratti di penna compaiono nel cit. volume *Nozze di sangue* che Vittorini aveva pubblicato da Bompiani (cfr. *infra* la nota 66, p. 436); Caproni ne possedeva una copia. Alcune delle aggiunte e varianti introdotte dallo scrittore erano sottolineate o evidenziate in margine a molte pagine (coll. privata, pp. 13-30): il predicato "era" assente nello spagnolo (v. 5), i due versi separati dal ritornello corrispondenti al v. 11, la resa frammentata del 21 ("Era a gruppi il silenzio negli angoli"), quella del tanto discusso 23 ("Soltanto il toro aveva il cuore in alto") e del 37 con il suo sintetico settenario "alla fronte, alle cinque"; e poi il v. 58 con "Tutta la luna aperta" (Caproni se ne sarebbe ricordato nel dattiloscritto per Curcio), il 65 con una *blancura pequeña* diventata curiosamente "orecchio bianco", il 70 con "versato sull'arena", il 108 con "una scultura precisa"; e ancora i 143, 157, 187 e 215 completamente riscritti da Vittorini con "E un coro lo coprirebbe?", "se non di spazi, di spazi", "delle madri dei tori", "e l'inclinazione alla morte / il diletto che avesti alla sua bocca", e il famoso 217 convertito in "Se mai potrà, non sarà presto a nascere"; per non parlare delle sottolineature che evidenziavano "moltitudine" e "su chi ha sete" (v. 91), "orbace" (v. 90), "acquistare" (v. 103), "coronava / vento" (v. 111), "di sale e intelligenza" (v. 110), "banderiglie" (v. 121), "crivellate" (v. 152), "dal colmo" (v. 166; "colmo / Vittorini" appare riscritto accanto), "che pute" (v. 167), "si sfuma" (v. 168), "sassi" (v. 179), "briglie rotte" (v. 181), "ha legato" (v. 183), "che, fanciulla, si finge" (v. 189), "gelso" (che Caproni riportava alla lettera annotando "fico", v. 196), "ti dirompi" (v. 201), "lumache" (v. 204), "a torme" (v. 205), "spenti cani" (v. 211), "per ora e dopo" (v. 213), "schietto" (v. 218).

Ma veniamo ora più direttamente al testo e alla traduzione di Caproni.

Questa notissima poesia di García Lorca è un canto a Ignacio Sánchez Mejías, il torero, drammaturgo e mecenate degli amici poeti, ferito a morte nell'agosto 1934 durante una corrida nella *plaza* di Manzanares; questi versi nacquero poco dopo. L'insieme del testo è costruito come una struttura sinfonicamente quadripartita, differenziata al suo interno sia dal punto di vista metrico che contenutistico. La I parte è in endecasillabi, alternati all'ottonario del ritornello (funzionando quest'ultimo quasi come un sostituto della rima). La II parte è una successione di ottonari con inserti di endecasillabi, decasillabi, ma anche di tre monosillabi ai quali si aggiunge il senario del ritornello che rafforza l'eco dell'assonanza *e-a* dei versi pari. La III parte in alessandrini (7+7) è senza rima, come la IV parte dove il novenario del ritornello chiude (o inizia) le prime quattro strofe di endecasillabi alle quali succedono altre due strofe di alessandrini.

Caproni, ove presente nell'originale, si sgancia dalla rima, ma nella I parte rispetterà il ritmo degli endecasillabi, scanditi ora da un ritornello-settenario; nella II introdurrà una maggiore varietà con predominanti settenari e ottonari alternati con occasionali novenari, endecasillabi, quinari, senari, monosillabi, fissato anche in questo caso il ritornello sulla misura del settenario; nella III riprodurrà gli alessandrini (variato il secondo emistichio del v. 187 e il primo del 190) e nella IV la successione di endecasillabi e alessandrini.

Per quanto riguarda la traduzione, rimandando *infra* alle pp. 427-430 e all'approfondita analisi offerta nel cit. L. Dolfi, *Il caso García Lorca*, pp. 293-313, mi limito qui a poche osservazioni.

I quattro titoli fissano i quattro successivi momenti che accompagnano il protagonista dal ferimento alla morte. È quindi importante soffermarsi sulle sfumature sottese nella loro resa italiana, per capirne a fondo l'interpretazione. *La cogida y la muerte*: *cogida* indica il momento in cui il toro ferisce il torero con le corna; Caproni, come già Carlo Bo, traduce dinamicamente con "cozzo" puntando sullo scontro dei due corpi in movimento, Vittorini e Macrí invece con "cornata" legano la causa (la ferita) e l'effetto (la morte). *La sangre derramada*: con *Il sangue sparso* Caproni, come Macrí, valorizza l'immagine oggettiva del liquido che cade (non a caso Lorca la riprende al v. 132 con *charco*, "pozzanghera"); Vittorini e Bo invece con il sintagma sinonimico *Il sangue versato* lo collegano piuttosto al *chorro* dei vv. 86 e 88 ("fiotto" e "zampillo" in Caproni). Il participio "versato" Caproni invece lo utilizzerà più tardi (al v. 70) dissimilando la sua traduzione di *derramada/as*. Infine *Cuerpo presente*: è in evidente contrapposizione con l'*Alma ausente* che dà il titolo alla IV parte (anche in Bo, Vittorini e Macrí la stessa opposizione *Corpo presente/Anima assente*. Inizialmente il più

culto *alma* in Macrí). È fondamentale però ricordare, al di là dell'opposizione vita/morte a cui questi due titoli rimandano, che in spagnolo *cuerpo presente* è la forma idiomatica per indicare l'esposizione della salma.

v. 1. *Alle cinque di sera*. Con questo famosissimo attacco García Lorca fissa il momento dell'appuntamento con la morte. Ogni possibile automatismo semantico sorto nel lettore dell'epoca – abituato a leggere questa indicazione sui manifesti e gli annunzi della corrida (a quell'ora appunto il confronto fra il toro e l'uomo iniziava) – viene subito allontanata da *en punto* (v. 2) che precisa quasi 'chirurgicamente' il momento X dello spartiacque tra la vita e la morte: non a caso quindi su quell'istante gli orologi si fisseranno (v. 51). Per questo, tutto quanto accade intorno sarà scandito ossessivamente dal verso-ritornello "alle cinque di sera" che si contrappone, nella sua numerica esattezza, all'intenzionale incoerenza cronologica delle immagini: il lenzuolo mortuario pronto fin dall'inizio insieme alla calce che non coprirà solo il sangue del toro ma anche quello del torero, gli strumenti dell'infermeria messi fuori uso dal vento e dall'ossido ancor prima che Ignacio venga ferito, il toro vicino al suo volto quando già la piaga si è infettata (vv. 36 e 38). L'ora, nelle sue tragiche conseguenze, diventa insomma intenzionale contrappunto a una descrizione simbolico-onirica frammentata in singole immagini-flash che coinvolgono tutta la sfera sensoriale: la vista, naturalmente, ma anche l'udito (i tocchi di bordone, le campane, il silenzio, il muggito del toro, i suoni delle ossa), l'odorato (l'odore acuto dello iodio), il tatto (il sudore, il bruciore delle piaghe). Di questa scansione cronologica reiterata comunque in Italia non sempre si capì la finalità: facilmente memorizzata, negli anni del facile lorchismo e antilorchismo che seguirono la fucilazione del poeta (sia pur in diverso contesto e con diverso obiettivo, contro il facile lorchismo Caproni si pronunzierà esplicitamente, cfr. *infra*, pp. 509 e 511), fu talvolta ridotta a una mera formula ripetitiva eventualmente da ridicolizzare. Mero *divertissement* parodico è invece l'abbozzo della poesia *A Giannino* che intenzionalmente Caproni relega a una dimensione privata, non rimanendone traccia nella veste definitiva della poesia. Nell'apparato critico offerto da Luca Zuliani se ne può seguire la lettera e il parallelo ribaltamento tematico e cronologico: l'appuntamento qui non è con la morte, ma con l'amore e il momento X fissato non è le cinque della sera, ma "le cinque di mattina" ribadite, sempre citando il *Llanto*, da "Erano le cinque in punto di mattina" (*L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998, p. 1282).

v. 13. Significativa la modifica introdotta rispetto al verso spagnolo ("Ya luchan la paloma y el leopardo"). Mentre infatti Lorca con la congiunzione *y* mette la colomba e il leopardo su un piano di assoluta parità teorica, la preposizione "con" utilizzata da Caproni si concentra sulla sola colomba, protagonista di una contrapposizione che, nonostante l'eroica difesa, non potrà che vederla perdente.

v. 21. La traduzione di questo verso è decisamente originale. Pur mantenendosi fedele alla lettera del testo, Caproni abbandona infatti la più ovvia equivalenza proposta da Bo e da Macrí per *esquinas* ("angoli" delle strade) per puntare al più culto "canti" che, oltre a proporre un gioco allitterante con il successivo "*capannelli" e il precedente " ca*mpane" (v. 19), sembra voler accentuare l'ossimoro con "silenzio" attraverso la celata accezione musicale di questa parola.

v. 23. Fu al centro di un'accesa polemica con Leonardo Sciascia (cfr. *infra*, pp. 433-436). A questo proposito va ricordato che la presenza o meno dell'accento ha distinto a lungo in spagnolo "solo" aggettivo da "solamente" avverbio e che qui l'assenza di accento guida al primo significato. Si noti inoltre la significativa contrapposizione tra l'immagine del toro "solo" nell'arena e quella delle moltitudini che, per strada, attendono notizie del torero ferito. Riguardo poi a *corazón arriba*, non ci sembra accettabile (e in contrasto con la mitificazione del torero-eroe che caratterizza la poesia) la traduzione proposta da Sciascia con il toro che, nel delirio e come incubo, "sale nel cuore" di Ignazio (Sciascia, *Del tradurre: "Il lamento per Ignazio Sánchez",* in "Rendiconti", aprile-maggio 1961, fasc. I, pp. 26 e 27), mentre la versione di Caproni potrebbe rimandare all'oggettiva constatazione della vittoria del toro sul torero, ferito a morte; anche se è eccessivo spingersi – Macrí lo fa polemicamente rispondendo a Sciascia – fino all'opposta concretizzazione del sintagma "cuore in alto" a indicare il toro che, come impone la rituale conclusione della corrida, giace abbattuto sull'arena. All'immagine di un toro trionfante nell'arena si sono riferiti tra l'altro anche critici spagnoli (come ad esempio Correa), ma il dibattito sul significato di questo verso rimane aperto. Al di là della sua resa letterale, è comunque importante considerare – l'abbiamo già accennato – che s'inserisce in un contesto saturo di trasfigurazioni onirico-metaforiche; in questo senso mi piace ricordare la suggestiva interpretazione di Mario Hernández che ricollega il sintagma *corazón arriba* all'intero contenuto della I parte e al diffondersi della cancrena: il toro, che ha dato la morte e che per questo la rappresenta, sale verso il cuore per impossessarsi di lui, perché tutto sia morte; poco dopo infatti arriva la terribile immagine di una morte che, come un implacabile insetto letale, depone nella ferita le uova dell'infezione microbica (cito da una conversazione privata).

v. 35. *Huesos y flautas*. La traduzione è letterale, non merita quindi un particolare commento, ci piace però ricordare il rimando reale sotteso in questi versi che, associando le ossa ai flauti in base alla comune forma allungata, ne valorizzano la sonorità. Secondo quanto segnala Marcelle Auclair, che incontrò García Lorca poco dopo la morte di Ignacio, un forte tremito accompagnò l'agonia del torero. Cfr: "Sa souffrance, sa lutte contre la mort sont si violentes, qu'accroché aux barreaux de cuivre, il secoue le lit qui roule à travers la chambre (*Enfances et mort de García Lorca*, Éditions du Seuil, Paris 1968, p. 24). Si ricordi a questo proposito il letto-barella identificato con una bara con le ruote (v. 33).

v. 37. Rispondendo a Leonardo Sciascia, che gli conferiva l'esclusiva dell'esatta traduzione di *por su frente* ("sulla fronte"), Macrí difendeva il "per la fronte" proposto da Caproni che gli sembrava esatto "pur con lieve forzatura" giacché meglio rendeva "il moto pendolare del muso contro la testa del torero" (*Una lettera di Oreste Macrí*, in "Rendiconti", fasc. 2-3, giugno-settembre 1961, p. 107); d'altronde, come vedremo *infra*, p. 436, Caproni aveva scelto intenzionalmente la preposizione "per".

v. 43. *Trompa de lirio por las verdes ingles*. Con “su pei” Caproni sottolinea efficacemente la spinta ascensionale del corno del toro che penetra in profondità nella coscia di Ignacio spingendosi verso l’addome: esattamente questa fu infatti la ferita che, andata in cancrena, portò alla morte del torero.

v. 53. *¡Que no quiero verla!* Questo verso-ritornello era rimasto ben in mente a Caproni che lo menzionò recensendo Salinas su “La fiera letteraria” il 25 febbraio 1958 (di queste pagine parleremo *infra*, p. 507).

v. 61. Anche il sintagma “in prima fila” scelto da Caproni, e da Macrí, veniva da quest’ultimo difeso in contrasto con Sciascia che proponeva (soprattutto in opposizione a “sullo steccato” di Bo) un suo “nello steccato”, cioè “quasi a far da steccato” (*Del tradurre*…, cit., p. 26); Macrí replicava con decisione: “*en las barreras* è un termine tecnico per dire ‘in prima fila’, come abbiamo tradotto io e Caproni” (*Una lettera di Oreste Macrí*, cit., p. 108). Una posizione più sfumata, ma sempre in dissenso con Sciascia, era tenuta da un altro ispanista, Vittorio Bodini che, rilevando in questi versi un gioco di spazi e di movimenti (la luna e i salici alti e mossi / la piazza e gli steccati bassi e fermi), concludeva: “È l’occhio che va e viene, entra e esce fra i due gruppi di sensazioni. Io insomma sostengo la versione di Bo con un ‘sugli steccati’ puramente cubista, di una geometria un po’ vaga, come il cielo sul tetto. Naturalmente Sciascia realista che vuole realisticamente i salici ‘negli’ steccati, fa ridere. Dove si son visti mai i salici negli steccati?” (lettera a Macrí del 2 agosto 1961, in V. Bodini – O. Macrí,*In quella turbata trasparenza*, *Un epistolario, 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2016, p. 370).

v. 63. Si noti il tentativo di Caproni di compensare la perdita del suono gutturale *ke* collocato in apertura al verso (a riecheggiare il ritornello *¡Qué no quiero verla!*) sostituendolo con un duplice *ko*: “*co*me” (aggiunto) e “*co*nsuma”, un verbo quest’ultimo che – come abbiamo visto (*supra*, p. 338) – Caproni inserisce successivamente sostituendolo al letterale “brucia” (*quema*).

vv. 67-70. La traduzione di questi versi (che si distacca da quella di Bo solo per qualche dettaglio, cfr. *infra*, nota 56, p. 433) fu acerbamente attaccata da Sciascia che proponeva come alternativa: “La vacca del vecchio mondo / passava la sua triste lingua / sopra un muso di sangue / che sull’arena sgocciava” (*Del tradurre…,* cit. p. 26). È evidente però che Sciascia – proponendo l’immagine di “una vacca che sbava sangue sull’arena”, cioè “il sangue umano di cui è intriso il suo muso” (ivi) – non aveva compreso il testo di García Lorca che associava le preistoriche sculture dei tori scoperte in provincia di Ávila (precisamente a Guisando, v. 71) alla “vaca”-luna, mitica testimone delle vicende umane (si ricordi la luna-bue dei vv. 188-189).

v. 81. Già in questa seconda parte Lorca ha iniziato la trasfigurazione positiva del suo eroe; il profilo è appunto quello fissato sulle monete (ritornerà in clausola, al v. 213).

v. 109. Il sintagma “disegnata prudenza” compare identico nella traduzione di Sciascia che indirettamente ne rivendicava la paternità: “traduciamo ‘disegnata prudenza’ ricordando l’emistichio [foscoliano] ‘e carole disegni’, oltre che per letterale fedeltà” (*Del tradurre*…, cit., p. 26). Quando però Macrí gli controbatteva “anche Caproni traduce così” (*Lettera*, in “Rendiconti”, fasc. 2-3, p. 107) se ne scusava con il poeta precisando però che, benché stampata successivamente, la sua traduzione era precedente: l’aveva letta durante un recital di poesie prima che la versione di Caproni venisse pubblicata sulla rivista “Il gatto selvatico” (*Biglietto di Leonardo Sciascia*, ivi, pp. 110-111).

vv. 114-121. Caproni dissimila il marcato parallelismo di questa strofa riducendo a due i sette *que* iniziali di García Lorca e giocando in sostituzione su una progressione che passa dalla variazione dell’aggettivo esclamativo (“che” / “quanta”, vv. 114-116) al suo azzeramento a favore della valorizzazione della qualità evidenziata, collocata direttamente in apertura al verso (vv. 117-120). La forza degli elogi tributati quindi non ne viene sminuita. Maestria, genuinità, forza, dolcezza, eleganza sono gli elementi che Lorca evidenzia (l’eleganza tornerà in forma esplicita al v. 219) non solo per l’amicizia che lo legava al torero, ma anche e soprattutto per un preciso modo di intendere la corrida, la sua essenza e le sue motivazioni. A questo proposito è fondamentale ricordare il legame che Lorca stabilisce tra le forme artistiche che presuppongono la presenza di un interprete (musica, danza, poesia ecc.) e la stessa corrida. Tutte possono esprimersi con *duende*, spinte cioè da quel “poder misterioso”, “oscuro y estremecido” che sorge dal profondo dell’io, dalla lotta, dal dolore inconsolabile: “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (*Juego y teoría del duende,* in *Obras completas*, Aguilar, Madrid, vol. III, 1986, pp. 307 e 308). Ma è proprio la corrida dove il *duende* può raggiungere i suoi accenti più impressionanti perché deve lottare da un lato con la misura e la geometria (cioè con le regole di stile che scandiscono la competizione) e dall’altro con la morte: “Y el duende no llega si no ve posibilidad de muerte” (ivi, p. 314). Il torero che impressiona il pubblico per l’audacia con cui rischia la propria vita non torea – conclude Lorca –, lo fa invece colui che, corroso dal *duende,* offre una lezione di musica pitagorica facendo dimenticare che il suo corpo è costantemente proteso verso le corna del toro (ivi, pp. 316-317). Interprete di questa ricerca del *duende* era dunque Sánchez Mejías e all’ammirata stima per una ricerca che sfidava la morte fino a desiderarla (la “apetencia de muerte” cantata al v. 215) andranno quindi ricollegati il pianto per la sua scomparsa e gli elogi che gli sono tributati.

v. 147. L’iperbato di Caproni capovolge i due termini del confronto portando in apertura, e quindi in primo piano, la fronte e accentuando così l’atmosfera onirica di questa strofa che ribadisce, sia pur diversamente, il rifiuto della morte prima annunziata (“No quiero ver la sangre”) e ora crudamente constatata (“No quiero que le tapen la cara con pañuelos”, v. 192).

v. 150. *cintas*. Letteralmente significa “nastri”, e così lo rendono Caproni e gli altri traduttori (si discosta solo Vittorini con un singolare “cinture”). Secondo Mario Hernández indica le fasce delle corone mortuarie qui associate ai pianeti che dirigono il tempo e la vita degli uomini: cfr. *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura (en la edición del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”)*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1997, p. 80.

v. 159. *piedra*. La traduzione rimanda inevitabilmente all’accezione letterale, e generale, del termine, ma lo

stesso García Lorca – lo riferisce Marcelle Auclaur – ne spiegò il referente reale: “C’est la longue dalle à peine dégrossie qui servait de table d’opération dans l’infirmerie des antiques arènes, la pierre des morgues où les cadavres son nus” (*Enfances et mort de García Lorca*, cit., p. 26).

v. 171. *¡No es verdad lo que dice!* Come segnala Serena Sartore, Caproni citerà questo verso nella recensione *L’intelligenza col nemico* per confutare un’affermazione di Giovanni Giudici (cfr. la tesi di dottorato *La poesia spagnola del Novecento in Italia*, *Ricezione e influenze*, tutor Siriana Sgavicchia, Università per Stranieri di Perugia – Universidad de Castilla-La Mancha, a.a. 2014-2015, pp. 298-299). A questo proposito, anzi, è interessante precisare che entrambi gli emistichi di questo verso avevano colpito Caproni che si era soffermato a riflettere sul nesso logico che li legava. Infatti – l’abbiamo segnalato commentando le varianti – sulla copia stampata della propria traduzione (ant. Bertolucci, cit.) aveva annotato come alternativa a “gualcisce” un diverso predicato, “deturpa”, che meglio si prestava a un’accezione metaforica: lo chiarisce il “parlando” annotato subito dopo “deturpa” e che suggerisce di legare in un diretto parallelismo sinonimico “Chi gualcisce il sudario?” e il precedente “Che dicono?” (v. 167; coll. privata, p. 583).

v. 189. Il *cuando niña* con cui García Lorca si riferisce alla luna, se evidente nel suo significato, non lo era altrettanto nella sua resa italiana, giacché si poteva rispettarne l’immagine metaforica o rimandare direttamente al suo equivalente oggettivo. Caproni – come scriveva a Macrí – preferiva conservare l’immagine offrendo una traduzione letterale: “Tu hai tradotto *quando spunta* e a me proponi: *al primo quarto*. Ma avrei voluto conservare quando è piccina, quando è ancora piccina, per questo avevo tradotto (non bello) *da bambina*, volendo significare *ancora bambina*”. Nonostante queste riserve comunque, visto che quello stesso giorno doveva “assolutamente spedire”, decideva di seguire il suo suggerimento (lettera del 4 settembre 1958, in G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.). Macrí però pochi giorni dopo tornava sull’argomento e insisteva: “Su ‘niña’ […] non sono d’accordo; mi sembra grammaticalizzato, per quanto Lorca rifluidifichi talvolta la parola convenzionalizzata” (lettera dell’8 settembre, ivi). Così Caproni, come risulta dal testo stampato nell’antologia di Bertolucci – pur senza adottare il sintagma più tecnico suggerito da Macrí –, abbandonò l’immagine figurata di García Lorca rimandando semplicemente, con “da piccina”, alle dimensioni del satellite. A riprova comunque dell’attenzione che Caproni dedicava alle proprie traduzioni, è interessante segnalare l’appunto manoscritto “cuando niños 338” che compare sulla pagina che precede il frontespizio nella sua copia della *Poesia spagnola del 900* di Macrí (ed. del 1961: Biblioteca Marconi, IC 1071). È evidente infatti che Caproni si era ricordato di questo sintagma del *Llanto* leggendo quello analogo (“cuando niños”, Macrí l’aveva tradotto “ancora bimbi”) che chiudeva il v. 9 della poesia *La muerte* di Dámaso Alonso (si vedano ivi le pp. 338 e 339).

Res significa “capo di bestiame” o “bestia” (v. 189) e per questo inizialmente Caproni, come già Macrí, aveva scelto quest’ultimo sostantivo. Ma poi lo cambiò in “bue” perché – come precisava nella cit. lettera del 4 settembre – rendeva “poco l’idea di bestia con le corna (bue o becco)”. Macrí, che era d’accordo con lui, gli confermava: “Giusto su *res*; si potrebbe tradurre ‘toro’ senz’altro” (lettera cit. dell’8 settembre).

v. 195. Paolo Zublena ricorda che Caproni aveva citato la propria traduzione di questo verso (“Perfino il mare muore!”) nella recensione a *Il mare dentro* di Elena Clementelli pubblicata su “La fiera letteraria” del 30 giugno 1957 (*Il “Llanto” di Lorca secondo Caproni*, in *“Las secretas galerías del alma”. Giorgio Caproni, l’itinerario poetico e i poeti spagnoli*, a cura di Alessandro Ferraro, Ediciones Complutense, Madrid 2018, pp. 193-194). Ma sempre di questo verso, e ora in spagnolo, Caproni si sarebbe ricordato due anni più tardi chiudendo con “¡También se muere el mar!” un ironico pezzo uscito su “La fiera letteraria” il 12 luglio 1959 (cfr. *Poema aperto e infinito*, in G. Caproni, *Taccuino dello svagato*, a cura di Alessandro Ferraro, Passigli, Bagno a Ripoli – Fi 2018, p. 153).

v. 204. Per *caracolas* ne *La casada infiel* Caproni aveva scelto “conchiglie”, in questo caso diventa “chiocciole” (come in Macrí); ma il rimando – lo abbiamo segnalato *supra,* p. 337 – è sempre al fiore, e non all’animale.

v. 212. Variata per mantenere la scansione eptasillabica del primo emistichio, la ripresa del *No te conoce* presente anaforicamente (quasi come un nuovo ritornello) anche all’inizio dei vv. 196 e 200 spagnoli. L’eliminazione di “Non” viene assorbita dall’anticipazione del soggetto “Nessuno” che, collocato in apertura, acquista più forza recuperando bene i due elementi in correlazione (*No/No*, “Non”/“Nessuno”) che ribadiscono la non-riconoscibilità dell’eroe provocata dalla morte.

v. 214. *conocimiento*. Caproni traduce “discernimento” valorizzando la consapevolezza e la capacità di scegliere e valutare di Ignacio (in Macrí è “sapere”, in Sciascia come in Bo “intelligenza”; in Vittorini “mente”). García Lorca infatti – come sottolinea Mario Hernández – usa intenzionalmente questa parola perché, mentre *sabiduría* indica ciò che si è imparato, *conocimiento* rimanda piuttosto a ciò che è innato, alle doti umane e intellettuali (cfr. *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*, cit., p. 28-29).

vv. 217-218. Non è la lettera dell’originale, ma il suo messaggio quello che la traduzione ripropone eliminando la reiterazione del predicato (*nacer/nace*) e riorganizzando la frase in forma più fluida per mezzo dell’*enjambement* che distribuisce su due versi l’unità del sintagma “andaluz tan claro”, mentre l’avverbio temporale “ora” collocato in apertura alla strofa rafforza la tragicità di quanto avvenuto e la fatale irrepetibilità dell’eroe scomparso (da notare la sparizione del soggetto *yo* del v. 219 e l’intensificazione di *triste* in “dolente”, v. 220). Si tratta di versi famosissimi che – forse anche per la comune origine andalusa di García Lorca e di Sánchez Mejías, oltre che per la loro morte improvvisa, violenta, prematura (trentotto anni il primo, quarantatré il secondo) – furono ripresi più volte, in un facile parallelismo, per commentare la fucilazione del poeta. Agli omaggi che da tanti gli erano stati tributati avrebbe aderito Caproni, e non solo con la più volte citata traduzione di *Arbolé, arbolé* nel 1956 e con queste due successive, ma anche aggiungendo tra i testi poetici assemblati per la sezione portoghese dell’antologia, la poesia *Federico García Lorca* di Miguel Torga (tradotta da Pasquale A.

Jannini) che si presentava come un chiaro, esplicito omaggio offerto al poeta e al suo teorico sepolcro (si veda la c. 9 di BN, cass. 5, n. 7, c. 9).

El maleficio de la mariposa / Il maleficio della farfalla

Trasmessa per la prima volta alla radio il 26 luglio 1971, III programma: Rai, reg. FI00034582; datt. faldone 3242, fasc. 1, n. 1378/C e copione faldone 3242, fasc. 1, n. 1378 e 1378/A. Poi pubblicata col titolo *Il maleficio della farfalla*. *Commedia in due atti e un prologo di Federico García Lorca (1919),* traduzione di Giorgio Caproni, su "Terzoprogramma", L'informazione culturale alla radio, n. 1 (ERI, Torino), gennaio-aprile 1972, pp. 200-237 (l'estratto è alla Biblioteca Marconi, IC 4836). Le sc. 4ª del I atto, 3ª e 6ª del II, con testo a fronte, nel cit. *Quaderno di traduzioni*, pp. 248-255. La sc. 1ª del I atto venne letta durante la XV puntata di *Il girasole*, 22 aprile 1975 (in *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, a cura di Giada Baragli, Firenze University Press, Firenze 2017, pp. 227-230; reg. Rai, 345); il corrispondente dattiloscritto, completo di didascalie e indicazioni sceniche, si trova all'AB-V, cc. 9-11 della cartellina II, 15 del materiale della rubrica (II, 2.2.61).

Un confronto tra la fotocopia del dattiloscritto consegnato per la trasmissione radiofonica e firmato in calce da Giorgio Caproni (Rai, faldone 3242, fasc. 1, n. 1378/C) e le pp. 200-237 di "Terzoprogramma" rivela che, rileggendo la sua traduzione per la stampa, Caproni intervenne in forma sparsa variando parole e sintagmi. Ora per semplici aggiustamenti stilistici: "parecchio tempo fa" diventa "da parecchio tempo", "chiede" "va chiedendosi", "molte volte" "molto spesso", "divozione", "divozioni", "del campo" "dei campi", "di notte" "la notte", "quale" "qual", "e non" "né". Ora per aggiungere o cambiare una vocale, ma l'effetto poteva essere significativo; nel *Prologo*, ad esempio, insieme al più desueto "tepido" sostituito da "tiepido", troviamo "rompe" trasformato nel più intenso "erompe", o ancora "triste" variato in "tristo" per rendere più esplicita la semia del pugnale *terrible* di García Lorca. Ora infine per seguire le esigenze del ritmo metrico e della rima o ottenere una migliore resa espressiva dell'originale o un tono più culto. Si pensi, ad esempio, a "è peccato mortale, è gravissima colpa" che – senza rinunziare all'alessandrino e agli allontanamenti imposti dalla rima con "polpa" – viene trasformato in "è un peccataccio e, lui, non perdona chi è in colpa" (v. 347); o al più letterario "conta" sostituito dal colloquiale "ciancia" (v. 95), o al contrario a "Hai provato che gusto a covare le uova" ("habrás visto / cómo está la sementera" si arricchiva così con un rimando al precedente *gozar*) che acquista un significato più neutro con "avrai notato / come funziona la cova" (vv. 313-314). Ma potremmo aggiungere "Vedi tu, poi" trasformato in "Lo vedi da te" (v. 228); "Ci vuol prudenza" diventato "In guardia, dunque" (v. 506); "Regolate […] le vostre vite" sostituito da "Meditate […] la vostra vita" (v. 467), "da cui devi guardarti" da "che devi allontanare" (v. 475), "Toccatela con questo mio fuscello" da "Avvicinale questo mio pio fuscello" (v. 527) e "su questo prato" che ripeteva la clausola del v. 628 da "in questo luogo" (v. 638). Ma non vanno dimenticati *que sepan* (v. 342) prima tradotto con "Si sappia" e poi, meglio ricontestualizzato, con "sàpidi"; il più culto "così […] pittato" che diventa "sì […] pitturato" (v. 479) per non parlare di altri meno significativi aggiustamenti: "del campo" trasformato in "dei campi" (v. 521); *pronto*, già accentuato con la posticipazione in fondo alla frase, mutato da "di gran fretta" in "in tutta fretta" (v. 524); *hoguera* reso prima con "rogo" e poi con "falò" (v. 560). Né ci sembra il caso di aggiungere altri meno significativi esempi.

In un numero più ridotto di casi abbiamo constatato che alcune variazioni rispetto al dattiloscritto erano state introdotte già nel copione (e poi confermate nella stampa). È il caso del desueto "adunghiar"/"adunghiarsi" sostituito con "graffiar"/"graffiarsi" (*Prologo*) e del più culto "sciacquate con guazza" con il letterale "lavate con rugiada" (v. 45), di "povera fantasima" con "Povera, povera ombra (v. 393), di "Un michelaccio" con "Un vagabondo" (v. 463), di "d'in cima a un cipresso tremendo" con "dall'alto d'un tremendo cipresso" (v. 392), di "le guazze" con "le rugiade" (v. 641), di "camuffamenti" con "travestimenti" (v. 657), di "che vita mi toglie" con "che termina con la mia vita" (v. 780), o al contrario di "mica parlano" con "non parlan mai" (v. 647), di "ubriache" con "ebbre" (v. 685 mentre nella didascalia della sc. 5ª del I atto *borrachera* diventerà prima "sbronza" poi "ubriachezza"). Segnano inoltre una maggiore aderenza alla lettera dello spagnolo l'abbandono della metonimia "bastone" ("botte", v. 67), di "buon cuoricino" ("spasimante, buono", v. 134), di "Perché me l'avete nascosto" ("Lo nascondevate bene", v. 180), di "il cuore ce l'ho d'oro" ("il mio cuore è d'oro", v. 416), di "è solo il bacio" ("è il bacio", v. 673) e di "le mani" ("queste mani", v. 778). Del tutto marginale l'eliminazione di un paio di sviste traduttive (il "da più d'un giorno ho capito" del v. 203 passato anche al copione e il "Piegatele" del v. 508) e di un'aggiunta considerata poco felice ("d'amblé" cambiato poi in "senz'altro", v. 225).

Si aggiungono infine poche altre correzioni introdotte nel copione e poi perfezionate nella stampa**,** e anche in questo caso talvolta emerge la scelta di una maggiore aderenza alla lettera del testo; è significativo ad esempio, al v. 38, l'abbandono dell'espressivo "Sì, e un manganello", proposto in efficace contrapposizione al sostantivo "cuore" del verso precedente, a favore di un ritorno al predicato *apaleaba* con "Mi bastonava" (nel copione) e poi "Per bastonarmi" (nella stampa).

Ma si pensi anche ai "colpi" del primo albore sostituiti nel copione dal predicato "come irrompe" e infine da "che sprazzi" (più pertinente al contesto anche se meno vicino a *quiebra*, v. 30) o all'eliminazione dell'inciso e all'inversione degli aggettivi che riportano un'acqua "che tranquilla e fresca / plachi" ("tranquilla e fresca / che plachi" nel copione) alla lettera della costruzione spagnola: "fresca e tranquilla / che plachi" (vv. 121-122).

Né ci soffermiamo su altre variazioni rispetto al dattiloscritto che, presenti soltanto sul copione, rimandano a probabili interventi del regista (cfr. a questo proposito *infra*, pp. 448-449).

Prima di Caproni, questa commedia era stata tradotta da Vittorio Bodini che l'aveva inclusa nella sua IV edizione, ma "Prima integrale", del *Teatro* di García Lorca (Einaudi, 1968). Si trattava di un'edizione italiana

senza testo a fronte e quindi è evidente che Caproni consultò l'originale spagnolo in biblioteca (alla Nazionale di Roma figurano infatti ben due edizioni delle *Obras completas* di Aguilar che avrebbe potuto consultare, quella del 1962 e quella del 1968).

La commedia spagnola, a parte il prologo (che è in prosa), è tutta in versi; il ritmo è vario: già nella sc. 1ª, dopo un distico di ottonari, si passa all'alessandrino (6+6), ma nell'insieme non mancano versi brevi, endecasillabi, alessandrini (7+7) ecc. ora liberi, ora con rima consonante o assonante. In particolare sono scanditi da rima baciata o alternata la sc. 1ª del I atto (rare le eccezioni) e dall'assonanza in *e-a* nei versi pari la 2ª; varie e incostanti assonanze accompagnano la 3ª, dominante invece (ma consonante l'inizio) quella in *-o* nella 4ª; rime alternate, baciate o sparse assonanze nella 5ª, ancora la rima consonante lega in clausola la 5ª alla 6ª. Nel II atto domina l'assonanza *a-o* dei versi pari (sc. 1ª), la rima consonante alternata (2ª), l'assonanza *e-a* nei pari (3ª e 4ª) quella in *i-o* (5ª; alterata talvolta dalla disposizione grafica dei versi) e quella in *a-a* (6ª e 7ª). Caproni rende questa polimetria in modo autonomo, con una diversa varietà metrica nella quale comunque risaltano ottonari, endecasillabi e alessandrini (7+7, 6+6 o 5+5) con ricorrenti rime e differenziate assonanze.

Per una valutazione esaustiva delle scelte traduttive di Caproni rimando, oltre che a quanto affermato *infra* (pp. 443-444), a L. Dolfi, *Il caso García Lorca*, cit., pp. 314-329. È interessante comunque soffermarsi su alcuni particolari.

v. 3-didascalia. Il *cucurucho* rimanda al copricapo appuntito usato nelle processioni dai penitenti. Alla sua caratteristica forma conica (e non "comica" come stampato per errore su "Terzoprogramma", ma già Caproni lo correggerà sulla propria copia della rivista) si lega l'altra accezione di questa parola, "cartoccio", e infatti "cartoccio di stelle" si legge nella precedente traduzione dattiloscritta consegnata per l'emissione radio.

v. 15. "Sorella" è naturalmente da intendersi in senso lato, come sinonimo cordiale di "vicina" (*vecina*, recita il testo spagnolo). La variazione rispetto all'originale ha motivazioni rimiche fin troppo evidenti.

v. 38. *È ancor vivo il bruciore*. È un'aggiunta espressiva di Caproni rispetto al "bastonava il mio guscio" dell'originale.

Sc. 2ª-didascalia. La "mariolina" – come annotato in calce al dattiloscritto e alla traduzione stampata – è il "nome popolare della coccinella".

v. 84. L'edizione spagnola delle *Obras completas* aggiunge in parentesi quadre "tristezas" completando così l'ottonario del v. 83 e ripete la stessa parola in apertura al successivo v. 84. È un'aggiunta introdotta successivamente e quindi Caproni non poteva conoscerla, d'altronde anche Bodini la ignora nella sua edizione.

v. 92. La didascalia *pensativa* ("pensosa") manca nella traduzione. Le parentesi quadre sono nostre.

vv. 192-193. *Apartar* in spagnolo indica separazione, allontanamento, e quindi non risulta coerente con il contesto. Si tratta di un refuso perpetuatosi negli anni nel testo spagnolo; Caproni cerca di cavarsela dandogli un qualche senso. Bodini invece nella sua traduzione lo considera un errore di trascrizione per *aparte* ('tra sé') e, aggiungendo la didascalia, traduce semplicemente "È mio figlio"; questa ipotesi è stata poi confermata da Piero Menarini (*Il maleficio della farfalla*, Guanda, Parma 1996, p. 86) che, basandosi sui manoscritti in possesso della Fundación García Lorca, corregge anche il verso successivo: *con locura* sarebbe un'altra didascalia 'scivolata' sul breve verso "¡Yo lo amo!". Verrebbe tra l'altro così ripristinata, nell'originale, la corretta assonanza in *e-a* che accompagna la scena.

v. 255. Si tratta in realtà di due versi distinti, come dimostra l'alternata assonanza in *-o*, ma per errore nell'edizione spagnola figura come un unico verso, e come tale lo rese Caproni nella sua versione. Di conseguenza anche noi lo conserviamo.

v. 296. "Vado" traduce letteralmente *voy*, ma naturalmente qui indica assenso, nel copione dell'emissione radiofonica venne cambiato in "certo" (Rai, faldone 3242, fasc. 1, datt. 1378/C, cit., p. 28).

v. 400-didascalia. Di *largas* ("lunghe") Caproni valorizza l'ampiezza.

v. 404. Nell'edizione spagnola è composto erroneamente come due settenari e così viene riprodotto in "Terzoprogramma" ma si tratta di un unico verso alessandrino che chiude la quartina in assonanza con il precedente "c*ae*r" (con eco assonante in cesura: "m*a*dr*e*") per lasciare poi spazio, nei versi seguenti, alla diversa assonanza in *a-o*. Interveniamo correggendone la disposizione tenendo conto dell'attenzione con la quale Caproni, avvertendone il ritmo, ha costruito la rima consonante alternata di questa quartina (sonnol*ento*-s*ento*, casc*are*-f*are*).

vv. 409-410. Seguendo la composizione grafica del dattiloscritto (Rai, n. 1378C, c. 20) e del testo stampato su "Terzoprogramma (p. 221) dal settenario ed endecasillabo di García Lorca si passa nella traduzione di Caproni a un quadrisillabo e a due settenari, e questa è la disposizione che conserviamo. Va comunque notato che la lettura continua del quadrisillabo "Apre gli occhi" e del settenario "Voglio volare, voglio" porterebbe a un endecasillabo, seguito da un settenario ("volare, il filo è lungo!"). Avremmo cioè un'alternanza 11-7 speculare rispetto al 7-11 dell'originale: indipendentemente dalla veste tipografica pensiamo che fosse proprio questo il ritmo seguito da Caproni.

vv. 419-426. È credibile che, conclusa la precedente assonanza in *o-o*, García Lorca avesse pensato questi versi non come settenari ma come alessandrini con rima consonante. Nell'edizione spagnola però vengono composti come semplici settenari e così li disporrà Caproni (si noti comunque il mantenimento dell'assonanza *o-o* nella battuta della Farfalla, vv. 413-418, e la rima consonante riprodotta ai vv. 420 e 422).

v. 435. Nel testo spagnolo i due emistichi di questo verso sono incolonnati, come due semplici settenari, ma è significativo che Caproni li componga invece come un unico verso a iniziare una quartina con rima a consonante alternata.

Sc. 1ª del II atto. Seguendo la lettera della didascalia che apre questa scena (e che sembra contraddire l'elenco iniziale dei Personaggi), Caproni indica la presenza sul palcoscenico di due blattine contadine (delle

quali però, si deduce, una è la Santa); in modo più esplicito sul copione della sua traduzione letta alla radio (n. 1378, cit., p. 41) si indica direttamente "Blattina Santa e 1ª Blattina".

vv. 724-725. Nell'originale spagnolo l'assonanza alternata in *a-a* sembrerebbe sottintendere la presenza di un alessandrino in luogo di due settenari.

v. 785. Non rimane traccia della parte finale dell'opera a parte la didascalia di chiusura, registrata su un foglio manoscritto, che rimanda alla tragica conclusione: la morte non solo della Farfalla ma anche di Scarafaggino il Nini. Alcune lucciole e scarafagge trasportano solennemente su un petalo di rosa il corpo di Curianito mentre la scena, rimasta deserta dopo il lento passaggio del corteo funebre, s'illumina di una fantastica luce rosata (per questa didascalia e, in generale, per un'analisi dei manoscritti presenti alla Fundación García Lorca, si veda lo studio di Piero Menarini in F. García Lorca, *Il maleficio della farfalla*, cit., pp. 7-56).

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Traduzioni inedite. Datt. BN, cass. 5, n. 6 e AB-V, scat. 8, n. 3: in particolare sono rispettivamente alle cc. 1-2 e I-II la *VII* rima; alla 2 e II l'*XI*; alle 2-3 e II-III la *XII*; alle 3-4 e III-IV la *XIII*; alla 4 e IV la *XVIII*; alla 4 e IV la *XXII*; alle 4-5 e IV-V la *XXIX*; alla 5 e V la *XXX* e *XLIII*. Sul testo di BN alcune correzioni, soprattutto manoscritte, variano precedenti scelte traduttive presenti anche in AB-V. Nella VII "Quanta musica" è sostituito dal più letterale "Quante note" (*Cuánta nota*, v. 5) che guida alla trasformazione di "uccello" e "dormiva" in "uccelli" e "dormivano" (v. 6). Nella XI da "giungi" si passa a "vieni" (v. 12); nella XII da "novizia" e "irritata" a "nuova" e "corrucciata" (vv. 15 e 37); nella XIII da "in fondo a lei" a "nel suo fondo" (v. 10). Analogamente nella XVIII *breve*, cassato durante la battitura "rotto", acquista fluidità con "anelante" prolungando quell'eco in *a-e* che, con "gu*a*nc*e*" e "fi*a*mm*e*", accompagna il v. 2. Nella XXII *Cómo vive* si rafforza passando da "Come viva" a "Com'è viva" (v.1); nella XXIX il letterale "non si sentiva / se non" diventa "si sentiva / soltanto" (vv. 11-12), mentre il *ya* ("ora") del v. 23 proposto in parallelismo con quello del finale v. 26 viene soppresso accentuando il momento X della 'rivelazione'. Nella XXX il letterale "ai suoi occhi una lacrima" si capovolge in "una lacrima ai suoi occhi" (v.1); nella XLIII *tan terribles* e *maldije* ('maledissi') sono resi prima con "così atroci" e "gli accidenti", poi con "sì tremende" e "le bestemmie" (vv. 9 e 11); sostituiti in fase di battitura "Posai" ("Posi", v. 1) e "la tremenda ubriachezza" ("l'ubriachezza atroce", v. 6).

Come preciseremo meglio *infra* (p. 469 e nota 189), selezionando queste poesie per l'antologia *Poeti moderni di tutto il mondo,* Caproni aveva inizialmente pensato di riprodurle nella traduzione di Oreste Macrí che Bécquer l'aveva tradotto fin dal 1947 (M.A. Denti, Milano): proprio da questa edizione bilingue delle *Rime* pensiamo che abbia ricavato il testo spagnolo.

VII. Questa rima non poteva certo mancare tra quelle selezionate, visto che – quasi un trentennio dopo averla tradotta (già lo ricorda Anna Dolfi) – Caproni, pur avendone dimenticato l'autore, ne ricordava ancora a memoria l'inizio (vv. 1-8). Scriveva infatti a Macrí: "Da anni e anni mi svolazzano in testa questi versi: da quando a Livorno, non ancora decenne, li lessi su una grammatica spagnola. Mi incantarono e mi sono rimasti impressi […]" (lettera del 22 ottobre 1988, in G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit. e Anna Dolfi, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2004, pp. 29-30; si veda *infra*, la nota 200 a p. 473). Né è certo un caso visto che nella seconda e terza strofa si allude all'importante ruolo dell'artista (e quindi anche del poeta) e alla sua capacità di rendere palese e fruibile un'armonia esistente solo in potenza.

Caproni rispetta il ritmo metrico dell'originale proponendo una successione di decasillabi piani e sdruccioli; l'assonanza *a-a* nei versi pari è parzialmente riproposta con l'eco *a-a* dei vv. 2 e 4 e *i-a* dei 10 e 12. Da notare ai vv. 5-8 la riduzione di *dormía, duerme, esperando* e *sabe arrancarlas* a due soli predicati ("dormivano", "aspettando") con la felice trasformazione dell'ultimo nesso (letteralmente 'riesce a tirar fuori') nell'aggettivo "esperta"; al v. 9 l'intensificazione di *Cuántas* in "troppe"; al 10 la resa esplicita di *en el fondo* con "sepolto", anticipazione del successivo rimando alla resurrezione di Lazzaro.

XI. È stata soppressa la seconda delle tre quartine: "– Mi frente es pálida; mis trenzas, de oro; / puedo brindarte dichas sin fin; / yo de ternura guardo un tesoro; / ¿a mí me llamas? – No; no es a ti" (le parentesi quadre nel testo sono nostre). Si passa così, senza fasi intermedie, dalla donna sensuale alla sublimazione ideale e astratta della figura femminile, con le due immagini contrapposte: la bruna e passionale / la bionda e tenera. La rima del testo spagnolo, consonante nei versi dispari e assonante nei pari, si scioglie in sparsi echi e nell'unica rima consonante dei vv. 9 e 11; si aggiunge il "tu" reiterato e spostato in clausola ai 4 e 12. Come Macrí, ma offrendo una riscrittura diversa e più intensa rispetto al suo "di gioie ansiose l'anima ho piena" (ed. cit., p. 47), Caproni sceglie di evitare la sineddoche per privilegiare il mantenimento dell'"io" soggetto. Al v. 9 la reiterazione "sono"-"son" (si noti l'allitterazione con "sogno"), parallela a quella del v. 11, compensa la riduzione del doppio monosillabo finale *ven* sostituito ora dal bisillabo "vieni" (v. 12).

XII. Caproni si sgancia dall'obbligo dell'assonanza *e-a* nei versi pari (riprodotta ai 4, 6, 8, poi 12; sostituita quella del v. 2 con *o-i,* in rima col v. 1: "occhi" –"duoli") privilegiando – per lo meno in questa stesura che ci è rimasta – echi fonici più liberi e occasionali. Anche l'ottonario, costante in Bécquer viene proposto solo come dominante, riprodotto invece il quinario del ritornello. In quest'ultimo, *te quejas* – reso per motivi rimici al v. 2 con "ti duoli" (in coincidenza con Macrí) – è sostituito da "ti lagni". La giovane a cui il poeta si rivolge è resa con "bimba" (v. 1), come nella lorchiana *Arbolé, arbolé*. L'anafora "verdi" dei vv. 2-4, già riecheggiata nel

"Veste" del 7 (rinunziando al chiasmo becqueriano), si reitera ai vv. 11 e 12. Variato in un ancor più scandito "sciorina" il "dispiega" proposto da Macrí per *ostenta* (v. 10); analogamente intensificato in senso culto con "si scorge di tra le perle" il *se ve al través de las perlas* del v. 18 ("si mostra attraverso le perle" in Macrí'). Mantenuto aderente al *rompen / en* ('s'infrangono', v. 39) il "rompono / contro" di Caproni; spezzata la dualità materica *de esmeralda y oro* a favore dell'aggettivazione "aurei" (v. 52). Manca nella traduzione, come nell'edizione bilingue di Macrí, la strofa conclusiva che vede il poeta prolungare la scontentezza femminile al di là della *variatio*: "Porque son niña tus ojos / verdes como el mar te quejas / quizá si negros o azules / se tornasen lo sintieras" (cfr. la nuova edizione delle *Rime* curate dallo stesso Macrí, Liguori, Napoli 1995, p. 152).

XIII. Questa poesia chiude la triade 'cromatica' femminile isolata da Caproni, iniziata con la contrapposizione bruno/biondo della *XI*, esplosa nella successione dei colori verde, rosso, oro, nero, azzurro e con la variata gamma dell'arcobaleno della *XII* (si ricordi la formazione artistica di Bécquer, con il padre e il fratello pittori) e acquietata nell'unicità dell'azzurro (non più del verde) della pupilla muliebre. Caproni ne accentua la luminosità; se infatti il *claridad* del v. 2 viene in qualche modo ridimensionato con "trasparenza", il successivo *transparentes,* riferito alle lacrime (v. 6), si arricchisce di matericità con "cristalline" e si duplica in gocce di rugiada che, non connotate nel testo spagnolo, si affermano ora come "brillanti" (v. 7; diversamente aveva interpretato Macrí che, al contrario di Caproni, non punta sul potenziamento ma sull'attenuazione dell'immagine metaforica con "le trasparenti lacrime la velano, / sembianze delle gocce di rugiada", ed. cit., p. 55). Il successivo *punto de luz* (v. 10) viene reso significativamente con "lucente" e *radia* ('irradiare') con "*ri*splende", un verbo che sembra voler rilanciare – in assenza della costante assonanza *e-a* che accompagna la poesia di Bécquer (qui ridotta ai vv. 10 e 12, imperfetta al 4) – l'eco di quel riso che si propaga, in clausola al verso, nella prima quartina: *ri*di (v. 1), *ri*corda (v. 2), *ri*specchia (v. 4).

XVIII. Libera dai vincoli della rima (eco in *a-a* ai vv. 3, 4, 6, 7), ma rispettando l'alternanza di settenari ed endecasillabi, questa versione valorizza semanticamente l'originale: la donna 'stancata' dal ballo diventa "trafelata", le sue guance 'accese' sono "in fiamme" e il suo 'corto' respiro (come abbiamo visto, inizialmente Caproni aveva tradotto "rotto) si fa "anelante" mentre il suo 'fermarsi' (*se detuvo*) si trasforma quasi in deliquio ("s'abbandonò"). Analogamente, nella seconda strofa il fiore appoggiato sul seno della donna, seguendo il suo ansimare, va "su e giù" sottolineandone il movimento più che la ritmata dolcezza, che appare qui esplicita solo nel successivo v. 8. Rimandato quindi al v. 9 e alla nuova strofa quel riferimento al campo semantico del *sueño* che nel testo spagnolo veniva introdotto da *se mecía* ('si cullava', v. 7), un predicato direttamente legato alla "culla" di madreperla del cit. v. 9 e ai successivi "dormiva" (*dormía*) e "dormono" (*duermen*) dei vv. 11 e 15. Rimane aperta l'interpretazione del dolcissimo e agognato *sueño* che chiude la poesia, per la perfetta bisemia di questa parola, che Macrí aveva reso con "sonno" e che Caproni varia intenzionalmente in "sogno".

XXII. Di questa famosa rima si era ricordato Montale che, nelle *Occasioni*, aveva posto il v. 4 ("sobre el volcán la flor") in esergo ad aprire i *Mottetti*. E certo era la ripresa dell'immagine del fiore posto sul seno della donna ad aver spinto Caproni a selezionarla e a tradurla. Ne riproduce misura metrica (alternanza di endecasillabi e settenari) e rima, passando dall'assonanza (*-o*) alla rima consonante (*-ore*) nei pari. Variato *prendido* che rimanda al fiore 'fissato' sulla veste della donna: Macrí, mantenendosi fedele alla lettera, aveva tradotto "che hai fermato vicino al tuo cuore", Caproni invece, con la virgola, crea due frasi parallele sottolineando l'eccezionalità dell'ossimoro con l'opposizione "viva"/"colto" (v. 1).

XXIX. L'epigrafe "La bocca mi baciò tutto tremante" posta da Bécquer in apertura a questa poesia manca nella traduzione di Caproni, come d'altronde nell'edizione di Macrí del 1947; corrisponde – come noto – al v. 136 del V canto dell'*Inferno* di Dante, entrambi esplicitamente citati ai vv. 19 e 20.

Ai vv. 10-11 le due forme *saberlo/sé* variano in "dirlo" e "so" mentre la reiterazione "solo"-"soltanto" rafforza la presenza delle sibilanti (vv. 11 e 12). Polisemico e già proiettato verso il desiderio l'"anelante" con cui Caproni traduce *apresurado* ('accelerato', v. 13; "ansante" in Macrí, ed. cit., p. 95); ma si noti anche il successivo *sonó* (v. 18) che, reso con "scoccò", sembra voler giocare, oltre che col risuonare del bacio, con lo scoccare della freccia amorosa. L'*encendida* del v. 25 dall'intensità del rossore si positivizza in "raggiante". Abbandonata l'assonanza in *e-o* dell'originale (solo occasionalmente presente ai vv. 2 e 6); valorizzati dallo spostamento in clausola "libro" e "occhi" (nell'italiano non solo ai vv. 19 e 21 ma anche all'1 e 17).

XXX. Il ritmo endecasillabico delle due strofe è perfettamente reso, con coincidenze anche negli accenti (ad esempio, nella prima strofa, di 3ª e 6ª ai vv. 1 e 2, 4; di 2ª,4ª e 8ª al v. 3). Manca l'assonanza in *-o* nei pari di Bécquer, ma nella versione di Caproni si noti quella in *a-a* che lega le due strofe (vv. 4 e 5). La ripetizione del predicato ("seguo"/"segue", v. 5) accentua la simmetria degli emistichi quasi ad anticipare il parallelismo dei finali vv. 7 e 8 dove – a favore dell'immediata contrapposizione dei soggetti protagonisti: "lei", "io" – vengono eliminati sia la posizione speculare di *yo/Y ella*, sia il conseguente chiasmo *yo digo/lloré yo* (vv. 7-8).

XLIII. Anche in questo caso la misura del verso è rispettata: un settenario (v. 4), un quinario (v. 8) e dominanti endecasillabi. Nello spagnolo assonanza tronca variata in ogni strofa: *-e* nella prima, *-o* nella seconda *-i* nella terza, nell'italiano *o-e* ai vv. 6 e 8, *e-e* ai 9 e 10. Ottima la resa della traduzione, lo rivela il participio "sbollita" scelto a sostituire *al dejarme* (v. 5; "quando svanì" aveva tradotto Macrí); *horrible*, 'orribile', legato al successivo "dolore" diventa "atroce" (v. 6) mentre – come segnalato sopra – *terribles* si acquieta nel più letterale "tremende" (v. 9). Interessante la variazione introdotta da Caproni che, per *expiraba la*

luz (“il lume spirava” nell’ed. di Macrí, p. 131), propone il passaggio dalla luce della candela a quella del sole del mattino (v. 7).

MIGUEL DE UNAMUNO

Incidentes domésticos / Episodi domestici

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-IV.

Era stata tradotta da Macrí nella *Poesia spagnola del Novecento* (Guanda, Parma 1952) e da Carlo Bo nel bilingue Miguel de Unamuno, *Antologia poetica*, Fussi editore, Firenze 1949. Il fatto che alla fine di *Episodi domestici* (c. IV), Caproni avesse iniziato a trascrivere la traduzione di Macrí di *En la cueva de Altamira* (vv. 1-5; ant. cit. p. 118), poi cassata, sottintende che tenne presente soprattutto questa edizione. Nella sua versione Caproni ripete la numerazione I e II usata da Macrí per queste due parti che corrispondono in realtà alla II e III degli *Incidentes domésticos* nell’edizione spagnola delle *Poesías* (1907).

Il titolo non è di facile traduzione poiché, con *incidentes*, si allude a un accadimento secondario all’interno di un più generale contesto; indovinata però la soluzione di Caproni che con “episodi” rimanda alla scansione della vita quotidiana allontanandosi dal “variazioni” con cui Macrí aveva sottolineato la sospensione della consueta tranquillità familiare; Bo invece aveva tradotto “fatti”.

I. Eliminata la reiterazione numerica *tres* (vv. 10-11), la dualità*encorvadas […] y susurrando* (v. 11) si scioglie nel sintetico “piegate in un bisbiglio”. L’anafora dei successivi vv. 13-14 sparisce mentre “perdida el alma” (v. 19) si sintetizza in “senz’anima”; il parallelismo dei vv. 37-38 è sostituito da una fluidità discorsiva che rafforza, in contrasto con la dimensione onirica, la corposità materiale del corpicino del bambino: la doppia definizione “a mi niño de bulto, / a mi niño de peso” è sostituita da un *enjambement* con dualità finale: “concreto / in peso e in volume” (si compari con il troppo libero “il mio bambino sospeso / visibilmente” di Bo e il corretto “Il mio bimbo pesante, / il mio bimbo concreto” di Macrí, ant. cit., rispettivamente pp. 49 e 89). Ottima la resa di *derretidas* (letteralmente ‘disciolte’) con “sfumate” (si ricordi l’“effuso” del v. 9) e di *perdiéndose* con “svanendo” (vv. 57 e 60). Alle variate e saltuarie assonanze dello spagnolo corrispondono sparsi e occasionali echi in rima.

II. Proseguendo con la dominante alternanza di endecasillabi e settenari liberi (saltuari gli echi fonici) si apre in modo diretto: eliminato il predicato *es*, come il soggetto *yo* al v. 1 della I. L’endecasillabo del v. 5 è reso con un quinario e un settenario. Interessante la scelta operata tra le varie sfumature semantiche di *cautelosa* (v. 20): Caproni, come Bo, punta sulla prudenza con “cauta”, Macrí invece sull’astuzia con “insidiosa”. L’opzione del predicato culto “guata” consente l’eco assonante con “vaga” (vv. 21 e 23). Soppressa l’anafora dei vv. 25-26; reso impersonale *pasé* con “son passati” (v. 27); espressivo il “lanciatami” per *asesta* (v. 30; “dà” in Bo e “tende” in Macrí, ant. cit., pp. 55 e 93); da notare la resa di *bajo* (‘sotto’) con “nel” e il rafforzamento del precedente *dulce* (“mite”) con un *blando* che si scosta dalla sua morbidezza materica per farsi “mansueto” (v. 42; già Macrí aveva proposto “mite”, Bo invece ripeteva “blando”). Manca nella traduzione di Caproni, come nel testo di Macrí, la data che, posta in clausola a questi versi nell’edizione delle *Poesías* del 1907 (cfr. *Poesías*, edición de Manuel Alvar, Cátedra, Madrid 1997, p. 287), identifica con esattezza la notte evocata ai vv. 1 e 11: si tratta della “Noche vieja de 1906”, cioè una notte diversa dalle altre perché legata al momento di passaggio tra il vecchio e il nuovo anno.

Paloma / Colomba

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. IV.

Anche questa poesia era inclusa nell’antologia di Oreste Macrí. È tratta dalla prima parte di *El Cristo de Velázquez*, con chiari rimandi al *Genesi*. I nove endecasillabi liberi di Unamuno si frazionano in dodici versi di varia misura rimanendo comunque predominante l’endecasillabo (in rima consonante nella traduzione i vv. 9 e 12). Già al v. 4 inizia la scomposizione delle frasi, coincidente fonosimbolicamente col perdersi della colomba. Ecco allora l’iperbato (*perdióse* passa al v. 5) e il potenziamento degli *enjambements* che si moltiplicano (non solo vv. 3-4, ma 4-5, 5-6, 6-7, 9-10 e 11-12). Rinunziando alla pausa che, nel testo spagnolo, marca il passaggio dalla protasi (vv. 1-5) all’apodosi esclamativa (vv. 6-9), Caproni propone un unico fluire sottolineando, con la collocazione di “così tu” al centro del v. 6, l’unità strutturale della similitudine. La successione *salir* (‘partì’) – *volvió* (‘tornò’) – *perdióse* (‘si perse’) che scandisce il viaggio della *paloma* di Unamuno si concretizza più esplicitamente nei suoi obiettivi con il “preso il volo”, “portò, “si perse” (vv. 2, 3, 5). Al v. 1 la resa corretta di *Cual* con “Come” evita un richiamo troppo diretto al famosissimo verso di Dante (“quali colombe dal disio chiamate”, *Inferno*, canto V, v. 82).

“*Estaba la Virgen María*” / “Stava la Vergin Maria”

Fu letta il 21 gennaio 1973 durante la V puntata della rubrica radiofonica *I poeti e il Natale.* Si conservano dattiloscritto e registrazione: AB-V, II, 2.2.62, ins. 4, cc. 4-5 e Rai, TO 00172181. Per il testo ci basiamo su questo dattiloscritto (cc. 121-122), un paio di errori sono infatti presenti nella trascrizione offerta in *Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 189. Dall’ascolto radio non emerge il nome del traduttore ma “Traduzione inedita” la dichiara Giorgio Caproni nel finale *Elenco delle poesie incluse e dei relativi traduttori ed editori* della trasmissione rivelando al contempo la fonte utilizzata: “*Da ‘Cancionero’*” (AB-V, II, 2.2.62, ins. 4, c. 87).

Si tratta del *Cancionero, Diario poético* uscito postumo a cura di Federico de Onís da Losada di Buenos

Aires nel 1953 che non compare però tra i suoi libri, né risulta presente alla Biblioteca Nazionale o universitaria di Roma ma potrebbe essere stato consultato in casa di amici o conoscenti: lo possedevano ad esempio, oltre a Macrí, altri ispanisti romani, come Dario Puccini (risulta dal catalogo del Fondo Puccini della Biblioteca Angelo Monteverdi).

Questa breve composizione di Unamuno è strettamente legata al Natale come conferma la data 22 dicembre 1930 collocata in calce (cfr. il testo n. 1569 del *Cancionero*, cit., p. 429; seguiamo la punteggiatura di questa edizione). Commentandola per la radio Caproni ne rilevava la celata "drammaticità" e il ritmo "cantilenante, quasi da ninnananna" (*Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 189). Questo stesso ritmo lo ritroviamo nella traduzione prevalentemente libera che riprende la rima consonante, alternata e baciata (solo alternata nello spagnolo), e la leggerezza dei versi: ottonari e novenari (corrispondenti ai novenari dell'originale). *Mecer* e *brizar* sono sinonimi, Caproni li rende con "ninnava" e "cullava" recuperando con il primo la componente del canto allusa nell'*estribillo* del v. 4 ('ritornello') e con il secondo il movimento, che connota con l'aggiunta di "lemme" sottintendendo così il riferimento al bimbo addormentato (*que dormía*). Espressiva della dimensione popolare la conversione figurata (si noti l'allitterazione *ba*mbino - *ba*ci) dell'affettuoso *tan rico* del v. 8. Passato ai vv. 9 e 10 e ai sostantivi "alba" e luce" il parallelismo dei predicati *soñaba* e *cantaba* che vengono invece collocati da Caproni agli estremi del v. 12 creando una dualità che, insieme alla ripresa chiastica di "sognava" e al reiterarsi della rima in *–ava*, accompagna l'atmosfera dolcemente onirica della poesia. Interessante la traduzione di *vestía* che, reso con un "ammantava" (v. 10), attribuisce alla luce una dimensione avvolgente.

MANUEL MACHADO

Los días sin sol / I giorni senza sole

Con le altre cinque poesie nelle *Imitazioni da Manuel Machado*, su "La fiera letteraria", 23 novembre 1958, p. 3 (ora in *Prose critiche (1934-1957)*, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gianluigi Beccaria, Nino Aragno editore, Torino 2012, vol. II, p. 1101-1104); con testo a fronte e con la correzione dei refusi annotati dal poeta nel *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 258-271; infine nell'*Appendice testuale* di Paolo Pintacuda nel suo "*Gloria… quella dovutami!". Sulle traduzioni italiane della poesia di Manuel Machado*, Pensa, MultiMedia, Lecce-Brescia 2016, pp. 138-145. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I. Vari anni dopo la stampa su "La fiera letteraria" fu letta alla radio, durante la XII puntata de *Il girasole* andata in onda il 17 aprile 1975 (trascritta con alcune sviste in G. Caproni, *Il girasole*, cit., p. 196; datt. AB-V, II, 2.2.61, c. 9 e reg. Rai, FI00040193). Questa versione radio, definitiva, differisce dal dattiloscritto preparato per l'editore Curcio (AB-V, scat. 8, n. 3, c. I; già eliminati gli errori presenti sulla rivista) solo per la forma agglutinata "coi" e per l'evidente svista "morti" in luogo di "deboli" (vv. 3 e 6).

Appartiene alla prima raccolta poetica, *Alma*. La versione di Caproni è caratterizzata da varietà metrica, con predominanti settenari ed endecasillabi; l'assonanza *e-e* dominante in Machado si scioglie in una successione di versi liberi con qualche eco vocalico, da notare quello consonantico *–amo/ama* ai vv. 12-13 e la rima interna "am*ore*"-"fi*ore*" ai 18-19. La resa italiana si modella sull'originale; da notare l'inversione dei predicati *dámelos* e *quiéreme* che evidenzia i nessi "amore"-"amami", "labbra rosse"-"dammele" mettendoli in parallelo (vv. 18-19) e il passaggio dall'aggettivo *tibia* al sostantivo "tepore" (v. 15) che accentua la sinestesia collegando più direttamente l'auspicio di pace al calore emanato dal tronco che arde nel caminetto.

Come osserva anche Paolo Pintacuda (*Manuel Machado nella biblioteca di Giorgio Caproni*, cit., p. 183), Caproni si sarebbe ricordato di questa poesia e in particolare del v. 9 nel settembre del 1956 quando, dichiarando a Carlo Betocchi la propria preoccupazione per la mancanza di carbone e per l'inverno (reale e metaforico) imminente, aggiungeva "fa presto Manuel a invitarci a un 'fuoco allegro' " (G. Caproni, C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile, Lettere (1936-1986),* cit., p. 179).

vv. 5-6. Questi versi allusivi a un inverno-morte Caproni li aveva memorizzati; infatti li citerà in apertura alla recensione *Solitaria ricerca e solitaria rivelazione* nella quale, su "La fiera letteraria" del 10 marzo 1957, lamentava la morte del poeta Edoardo Firpo rievocando il loro unico incontro e la sua opera (lo segnala Serena Sartore, *La poesia spagnola del Novecento in Italia*, cit., p. 272).

Dice la guitarra / Dice la chitarra

Oltre alle pubblicazioni sopra segnalate, in datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

Tanto nella rivista come nel dattiloscritto è trascritta dopo *I giorni senza sole* anche se, volendo seguire l'ordine cronologico dell'edizione machadiana del 1924, andrebbe posposta e collocata in chiusura come la successiva *Cualquiera canta un cantar*, poiché entrambe appartengono alla raccolta *Sevilla*, cioè alla più tarda tra quelle selezionate da Caproni.

Perfetta la resa metrica della *décima*, con versi con rima consonante: *abbaa / ccddc*. Condizionata dalla rima, e guidata abilmente da un procedimento metonimico, la sostituzione del determinante *de agua fresca* con il predicato "si bagna". Il *tengo* del v. 9 è intensificato semanticamente con "è vivo" e posticipato al v. 10 (con attenuazione dell'*enjambement*).

Cualquiera canta un cantar / Una canta una canzone

Delle sei uscite su "La fiera letteraria" è l'unica a non essere stata inclusa nell'antologia Curcio.

Alla variata assonanza degli ottonari pari di Machado (*-o* nella I strofa, *-a-e* nella II, *-a* nella III e IV),

Caproni risponde con una maggiore libertà: la I strofa è legata dalla rima consonante dei vv. 1 e 3 e dall'assonante dei 2 e 4, nelle successive invece la successione di ottonari e settenari registra un'eco *o-e* nei vv. 9, 13 e 15.

Nel titolo, forse per una svista di traduzione (lo segnala Pintacuda nel sopra cit. "*Gloria… quella dovutami!",* p. 60): *cualquiera*, cioè 'chiunque', è ridotto al femminile "una"; si tratta di una scelta ingiustificata a meno che Caproni, anche sulla scia del ricordo di quelle vivaci figure di donna che s'impongono in una dimensione di musica-danza in *Alegrías*, non abbia voluto in questo modo recuperare in parte la catena fonica in *-a* presente nel titolo spagnolo. *Cantar*, e quindi "canzone", va inteso – è fin troppo evidente – nell'accezione propria di composizione musicata di carattere popolare (già sottinteso quindi l'anonimato esplicitamente alluso al v. 15); d'altronde lo stesso Caproni, sia introducendo questa poesia su "La fiera letteraria" che nel profilo di Manuel Machado (*infra*, p. 532) ricordava che il padre era studioso del *saber popular* e "appassionato raccoglitore di canti andalusi".

Parificati in due coordinate i predicati *vayan* e *dejen* per la trasformazione di *aunque* ('benché') nella congiunzione "e" (vv. 10 e 11).

La lluvia / La pioggia

Pubblicata ove citato sopra e datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

Appartiene ai *Caprichos*; nell'epigrafe Caproni ripropone i famosi versi di una poesia dei *Romances sans paroles* di Verlaine così come trascritti a memoria da Machado ("dans la ville" invece di "sur la ville").

Il ritmo leggero di questa poesia fondamentalmente reiterativa viene ricreato con un'alternanza di settenari e ottonari perseguendo un'essenzialità tutta musicale: da qui l'omissione del soggetto *yo* (vv. 1 e 3) e la riduzione a uno dei due predicati (*hubo*, vv. 4 e 6) e dei tre aggettivi possessivi (*su/sus/su,* vv. 10-12). Mantenuta in clausola la reiterazione delle quattro parole ("amore", "allegria", "rimasto", "nome") che scandiscono la poesia proponendone una suddivisione quadripartita (vv. 1 e 3, 4 e 6, 7 e 9, 10 e 12); la trasformazione di *mujer* ('donna') in "colei" consente di riprodurre il parallelismo *de*/"di" in apertura ai vv. 7, 8 e 9.

La pena / La pena

Come le precedenti uscita su "La fiera letteraria" e poi ristampata. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II; al v. 2 inizialmente "giacché".

Prima di Caproni era stata tradotta da Francesco Tentori per il manuale di storia letteraria di Valverde, che Caproni possedeva (ERI, Torino 1955, coll. privata). Insieme ad *Alegrías* appartiene a *Cante Jondo*: se *alegrías* rimanda a una forma musicale, *pena* corrisponde a un tema basilare e ricorrente a cui, tra l'altro, anche Federico García Lorca – nato in Andalusia al pari di Manuel Machado e inevitabilmente conoscitore di questa espressione genuina e profonda del flamenco – dedicherà dei versi (il *Romance de la pena negra*, inserito appunto nel suo *Poema del cante jondo*). In questo senso, il "muy mala" del v. 1 va inteso come un qualcosa di profondo, di indefinito e di non sradicabile; difficile quindi la sua traduzione: Caproni opta per un letterale "assai brutta", Tentori per un più sintetico "grave" (nella *Storia della letteratura spagnola*, cit., p. 250). Le assonanze dell'originale (*a-a*, vv. 1 e 3; *o-e*, 5 e 7; *o*, 9 e 11, 17 e 19; *e-a*, 13 e 15) vengono abbandonate; riprodotte invece le allitterazioni che già in Machado registrano una presenza rilevante della fricativa *v* (*vino*, *vienen*, *viento*, *verde*, *venas*); ma si vedano anche *mares*/*mayo* e *pena*/*pecho* con i loro equivalenti italiani (vv. 6, 14); si aggiunge in Caproni *ra*dici/*ra*mpicante (vv. 12 e 13). Lo spostamento di "verde" privilegia il parallelismo tra il v. 11 e il secondo emistichio del 10.

Alegrías / Alegrías

Traduzione con varianti. Benché sia stata stampata come le precedenti nelle *Imitazioni da Manuel Machado* se ne conservano più dattiloscritti risalenti a periodi e occasioni diverse. Infatti pochi anni dopo la pubblicazione su "La fiera letteraria", Caproni la riprese per due diverse occasioni: per l'antologia Curcio (datt: BN, cass. 5, n. 6, c. 6 e AB-V, scat. 8, n. 3, c. III) e per la VII puntata de *I sentieri della poesia* andata in onda il 6 luglio 1961 (BN, cass. 4, n. 3, cc. 2-3 e Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 15, cc. 3-4). La collazione dei dattiloscritti rivela che intervenne più volte sul testo; ne possiamo seguire l'evoluzione ordinando in successione quanto rimasto: la versione uscita su rivista (riprodotta, salvo l'eliminazione di un paio di refusi, nel *Quaderno di traduzione,* pp. 268-271), le carte dell'AB-V, scat. 8, n. 3 (dove emergono correzioni e spostamenti), quelle della BN, cass. 5, n. 6 (numerose in questo caso le correzioni autografe; è questa l'unica poesia di Manuel Machado di cui è rimasta traccia in questo dattiloscritto) e infine della BN, cass. 4, n. 3 (le cui varianti rispetto al testo riprodotto nel *Quaderno di traduzioni* sono state anticipate da Carolina Gepponi nella *Nota ai testi* a G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 18). È significativo tra l'altro che, nell'indice della VII puntata de *I sentieri della poesia*, Caproni abbia indicato quest'ultima versione dattiloscritta (che pubblichiamo come testo definitivo) come "Trad. inedita", e proprio per i notevoli cambiamenti progressivamente introdotti (BN, cass. 4, n. 3, c. 1 e fig. 9 e Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 15, c. 2).

Senza soffermarci sulla prima operazione di ripulitura dai refusi che Caproni effettuò sulla propria copia de "La fiera letteraria", già segnalati e recepiti nel *Quaderno di traduzioni* (cit., pp. 269 e 271), elenchiamo quelli successivi e sostanziali introdotti nei diversi dattiloscritti. In AB-V, scat. 8, n. 3 (c. III), ad esempio, si passa da "Ad ogni" (vv. 1 e 36) al più semplice "ogni", da "arabeschi d'amore" a "amorosi arabeschi" (v. 17), da "scongiuro" a "magica / parola" (v. 29), da "Ed" a "E" (v. 33). In BN, cass. 5, n. 6 (c. 6) viene corretto in

“strofa” il culto “strofe” (v. 8, peraltro non reiterato al v. 31), sostituito “punge” con “punga” (v. 14) e la preposizione “in” con “per” (v. 16), invertito “Vespa dorata” in “Dorata vespa” (v. 12) e, soprattutto, trasformato “Sivigliano è il ballo” in “Sivigliana è la danza” (v. 15), cambiamento quest’ultimo che trascina il successivo di “Balla” in “Danza (v. 31) e riecheggia nella più ampia variazione dei vv. 9-11. Qui a “grazia molle”, trasformata in “tenera grazia” (sulla rivista e in AB-V era “grazia morbida”), si aggiunge il passaggio di “dove ballano e scherzano / le stesse parole” (“parole stesse” su “La fiera” e in AB-V) a “dov’anche le parole / danzano e giocano” (vv. 9-11); una cancellatura elimina infine la correzione di “fa allegra” in “rallegra” (cfr. fig. 10). In BN, cass. 4, n. 3 (cc. 2-3) viene poi introdotta qualche altra variante, sia nella punteggiatura (i due punti, ad esempio, scandiscono ora la pausa nelle prime tre strofe), che nel testo: *desengaños* da “disillusioni” torna al più letterale “disinganni” (v. 21), “magica / parola” si capovolge in “parola / magica” (vv. 29-30); il letterale “esce in” (v. 37) viene eliminato a favore di “nasce a” in modo da chiudere la poesia con un perfetto parallelismo (nel testo machadiano invece *tiene* è sostituito da *sale,* vv. 2 e 37): ambedue questi predicati ‘neutri’ sono indirizzati così da Caproni verso quella garanzia di risveglio esteso, nella prima strofa, dalla musica al mondo circostante (città, fiori, fanciulle).

Fu tra l’altro proprio in occasione della lettura radiofonica di questa poesia che Caproni decise di conservare in spagnolo il titolo che – come avrebbe scritto un ventennio più tardi a Pier Vincenzo Mengaldo (cfr. la *Nota al testo* del *Quaderno di traduzioni*, cit., p. XLV) – corrispondeva all’intraducibile nome di una danza spagnola; abbandonò quindi sia l’*Allegrezze* utilizzato su “La fiera letteraria”, sia il successivo *Allegrie* proposto nel dattiloscritto preparato per Curcio (BN, cass. 5, n. 6, c. 6). Il ritmo del *cante* infatti è fondamentale, e non solo per quell’esplosione vitale che i versi descrivono; Machado infatti – non è un caso – costruisce la sua poesia con una successione alternata di quinari assonanti e di settenari liberi che riproducono il ritmo della *seguidilla* nominata ai vv. 4 e 39. Caproni sceglie un ritmo proprio e diverso basato su una maggiore varietà di versi (settenari, senari, quinari, un novenario) e di sonorità, né poteva essere altrimenti. È comunque significativo che nel dattiloscritto preparato per la radio (supponiamo, come guida ritmica alla lettura) i versi tradotti compaiano accorpati e riuniti in sei strofe: cinque quartine composte di tre versi lunghi (ognuno dei quali corrispondente a due versi trascritti in successione e separati da una lineetta) e uno corto; e un distico finale di versi lunghi. Come abbiamo segnalato *infra*, p. 456, sulla sua edizione delle *Poesías* di Manuel Machado, Caproni aveva evidenziato con una linea verticale i vv. 33-35 che confermavano il legame tra questa musica-canto-ballo e la città di Siviglia.

ANTONIO MACHADO

Di tutte e cinque le traduzioni si conservano due datt.: BN, cass. 5, n. 6, cc. 7-11 e AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-V.

Nella biografia di Antonio Machado (*infra*, p. 531 e fig. 3) Caproni menziona, oltre alle *Poesie* curate da Macrí, le *Poesías completas* stampate da Aguilar, è però sulle prime che operò la sua selezione; a questa edizione bilingue stampata da Lerici nel 1959 – che possedeva – rimanda tra l’altro il promemoria della pagina (“513 Macrí”) che troviamo annotato sulla sua copia dell’antologia di Bertolucci in corrispondenza dei primi versi della poesia *A José María Palacio* (cfr. *Poesia straniera del Novecento,* cit., p. 536, coll. privata).

“*Daba el reloj las doce*” / “Dodici colpi”

Pubblicata in Elisa Donzelli, *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., p. 96 e in *Caproni e Antonio Machado. Sogno vince realtà* presentato al convegno *Giorgio Caproni e i poeti spagnoli*, Madrid, 20 e 21 ottobre 2015 (ora in *“Las secretas galerías del alma”,* cit., p. 143). Datt. BN, cass. 5, n. 6, c. 7 e in AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Appartiene a *Soledades* e alla sezione *Del camino*; in parallelismo con la versione italiana aggiungiamo il primo verso come titolo. Oltre che da Macrí era stata tradotta, con testo a fronte, da Dario Puccini nel suo Antonio Machado, *Campi di Castiglia*, Casa editrice Ceschina, Milano 1957.

La traduzione rispetta l’alternanza di endecasillabi e settenari (ottonario il v. 6); l’assonanza in *e-a* nei pari dell’originale è sostituita da sparsi echi fonici e dal posizionamento in chiasmo di “gridai”-“vedrai” (vv. 3 e 4). Eliminando i predicati (*daba*, *eran*, v. 1) e la conseguente fluidità della frase machadiana, Caproni simula il ritmo dei colpi dell’orologio e della vanga, per poi accentuare la continuità del parlato mediante l’eliminazione della pausa finale del v. 4 (trasformato in endecasillabo, come il successivo in settenario) sì che il nuovo *enjambement* introdotto si aggancia direttamente a quello più tenue dei vv. 5-6. Il *tú* soggetto soppresso al v. 5 è reintrodotto al 7, sempre in apertura al verso; lo rinforza il “tua” del v. 8 che carica di una componente affettiva il rapporto con la “spiaggia”-vita (ossimoricamente il sonno equivale all’esistere) in contrapposizione con l’*otra ribera* di un sottinteso Acheronte. All’attenzione per l’*hic et nunc* dimostrato più volte da Caproni (cfr. *infra* la nota 161, p. 460) va ricollegato il “12 ore” annotato in corrispondenza del v. 1 sulla sua copia delle *Poesie* di A. Machado curate da Oreste Macrí, Lerici, Milano 1959, p. 219).

“*Desde el umbral de un sueño*” / “Dalla soglia d’un sogno”

Pubblicata in E. Donzelli, *Caproni e Antonio Machado*, poi *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., rispettivamente pp. 143 e 96. Come la precedente nei datt. BN, cass. 5, n. 6, c. 7 e in AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Dalla raccolta *Galerías*. Era stata tradotta, oltre che da Macrí nelle machadiane *Poesie* del 1947, da Tentori per l’ora citata *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci (ma questa traduzione Caproni l’aveva letta ancora prima, pubblicata nella *Storia della letteratura spagnola* di José María Valverde) e da Puccini nell’ora cit. ed.

dei *Campi di Castiglia*.

Nella versione di Caproni gli endecasillabi con dodecasillabo finale e assonanza *i-a* nei pari sono resi con una successione di endecasillabi (sdruccioli, insieme al v. 3, il primo e l'ultimo, simmetricamente) e senza rima, a parte l'eco *o-e* dei vv. 2 e 4 (si noti l'allitterazione "*so*glia"-"*so*gno", v. 1). La reiterazione di *voz*, che scandisce il bimembre speculare di Machado, è sostituita dal doppio *era* collocato in apertura al verso e al secondo emistichio (v. 2). La struttura parallelistica dei finali vv. 7-8 diventa chiastica: "tocco"-"palpito", "veste"-"mano".

Ai vv. 3 e 6 le *galerías* e l'*alma*: Caproni se ne sarebbe ricordato più volte. Lo testimoniano, oltre alle allusioni sparse nelle sue prose, alcuni tratti di matita presenti nell'edizione delle *Poesie* curate da Macrí (1959, cit.). Penso, ad esempio, alle "volte profonde dell'anima" che Caproni evidenzia al v. 31 della XXXVII *"¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja*" (p. 239) o ai vv. 4-5 di *"Y nada importa ya que el vino de oro"* ("Tú sabes las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños") che sono contrassegnati non solo con la matita, sullo spagnolo e sulla traduzione, ma anche – per una più facile consultazione – da due foglietti dove si legge "las secretas galerías del alma" inseriti come segnalibro tra le pp. 272 e 273 (cfr. fig. 11); ed è significativo che questi stessi vv. 4 e 5 Caproni li abbia evidenziati di nuovo sulla terza edizione completa sempre curata da Macrí (cit., p. 347). Un'analoga reiterazione la troviamo poi per la poesia *El poeta* dove, nell'edizione del 1959, una doppia linea verticale sullo spagnolo e sull'italiano richiama l'attenzione sui vv. 37-40, e cioè sulle "galerías / del alma" ora "desiertas, mudas, vacías" (1959, pp. 214 e 215) e, nella successiva del 1969, una linea semplice sull'italiano evidenzia i vv. 37-38 (p. 257). Ma potremmo aggiungere *Renacimiento* con il v. 1 – "Anima infante! Gallerie dell'anima!…" – marcato dalla matita in entrambe le edizioni (1959, p. 289 e 1968, p. 367) o *Introducción* dove nell'edizione del 1959, insieme ad altri versi (cfr. *infra*, p. 458 e nota 153), viene sottolineato il 15 con le "galerías" senza fondo del ricordo che sono poi nuovamente sottolineate, insieme ai vv. 9-14, nell'edizione del 1969 (cit., p. 333). Altri sparsi segni isolano infine, nell'edizione del 1969, "las galerías / del recuerdo" (vv. 14-15 della XCV, *Coplas mondane*, p. 376) e "la galleria / della mia storia" (vv, 3-4 della XCVIII, *Canzoni di alte terre*, III, p. 661).

Campos de Soria / Campagne di Soria

I. Traduzione inedita. Dal confronto tra AB-V, scat. 8, n. 3, c. II e BN, cass. 5, n. 6, c. 8 non emergono varianti significative. Anche di questa poesia, delle sue nove parti, esisteva già la traduzione di Macrí uscita, non solo nella sua fortunata antologia *Poesia spagnola del Novecento* (1952), ma anche nella pionieristica edizione delle *Poesie* machadiane del 1947 che Caproni conosceva (l'aveva segnalata su "La fiera letteraria": *Tre traduzioni*, 28 agosto 1947) e nella successiva del 1959. Sulla copia di quest'ultimo volume rimangono le tracce del suo interesse per questa traduzione/ poesia: una doppia linea verticale contrassegna il v. 1, una semplice la prima strofa, la II parte e la IV, una croce la V parte (cfr. *Poesie*, cit., pp. 325, 327, 329, coll. privata). Un analogo interesse traspare dalla copia della successiva edizione del 1969 (cit.) dove l'angolo superiore delle pp. 427, 431 e 433 (corrispondenti alle parti I e V) è piegato e dove sono evidenziati con la matita i vv. 1-4 e vv. 51-56, cioè l'inizio della I parte e della V (contrassegnata quest'ultima anche da una croce); tratteggiata poi con una biro rossa la parola "Soria", ripetuta tre volte nella VII parte (vv. 103, 106, 109, p. 434, Biblioteca Marconi, IC 844).

Ma veniamo ora alla traduzione di Caproni. Ai dieci endecasillabi e due settenari (vv. 4 e 9) con assonanza *a-a* nei pari di Machado corrispondono nove endecasillabi e tre settenari liberi. L'ottima resa di *margaritas* (v. 6) con "pratoline" porta all'eliminazione del diminutivo *pradillos* (riportato a "prati", v. 3), ed è forse l'apparente suffisso *-ine* del fiore a suggerire l'omissione del determinante *diminutas* ('minute', allo stesso v. 6). Trasformato in bimembre il v. 8, senza rinunziare all'*enjambement* che diventa brusco nel passaggio dal v. 10 all'11. Intervenendo sulla struttura della frase Caproni abbandona la dualità "cuello y boca". Intensificata *bufanda* ('sciarpa') con il successivo "imbacuccati" (v. 12).

VI. Come la precedente si trova in AB-V, scat. 8, n. 3, c. II e BN, cass. 5, n. 6, c. 8. Fu letta alla radio il 30 agosto 1961 (XV puntata de *I sentieri della poesia*) col titolo *Soria fredda, Soria pura…* è stata pubblicata in G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche*…, cit., p. 74 e in Donzelli, *Caproni e Antonio Machado*, cit., p. 141 e *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., p. 95 (manca il v. 95). Datt. radio BN, cass. 4, n. 4, cc. 21-22 e Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 24, cc. 5-6. In AB-V, scat. 8, n. 3 l'iniziale "Audiencia", cassato, è sostituito da "Tribunale" (v. 96). Nell'indice dei testi da leggere durante la XV puntata del 30 agosto 1961 Caproni la presentava come sua "trad. inedita" (BN, cass. 4, n. 4, c. 19 e Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 24, c. 2).

Introducendo questa poesia per la radio Caproni evidenziava, quasi come a contrapporla alla vivace immagine dell'Andalusia offerta da Manuel Machado, l'austera immagine della Castiglia trasmessa qui dal fratello Antonio: "Non la solita Spagna pittoresca del folklore, ma quella severa e pur così dolce di Soria" (*Tre antologie radiofoniche*…, cit., p. 74).

Prima di Caproni, questa VI parte era stata tradotta da Dario Puccini nei cit. *Campi di Castiglia* del 1957. La rima consonante viene riprodotta mentre il ritmo dell'ottonario è reso con una successione di ottonari, settenari e novenari e l'unico *pie quebrado* (di quattro sillabe) con un verso breve bisdrucciolo. Il lemma "Soria pura cabeza de Estremadura", presente sullo stemma della città, e citato da Machado in apertura, è reso letteralmente: *cabeza* è "testa" come nell'edizione di Macrí del 1947 ("principio" nelle successive). Felice la scelta di "maniero" (*castillo*, v. 81: seguo la numerazione originale) a sottolineare le glorie passate della città, di "diroccato" quasi ad accennare un'allitterazione con Duero (*arruinado*, v. 82), e del più desueto
"smangiate" (*roídas*, 'corrose', v. 83) che il successivo "cariate" (*denegridas*, v. 84) rafforza passando a un

piano sottinteso la componente cromatica dell'annerimento. Reso esplicito il *portales* con "grandi portoni" (v. 87) e intensificati l'aggettivo *hidalgo* che, con un procedimento metonimico, valorizza nella nobiltà l'alterigia (v. 88) e l'*agudos* che, sottolineando il precedente *famélicos*, rimanda a dei levrieri "perfidi", che non lasciano scampo (v. 90; "esiziali" in Macrí, ed. 1959 cit., p. 333; "puntuti" in Puccini, ed. cit., p. 59). Aggiunto a incrementare il campo semantico negativo della città in rovina con le sue stradine *sórdidas* (i "vichi biechi", v. 92), il 'sinistro' gracchiare della cornacchia (v. 94).

A José María Palacio / A José María Palacio

Traduzione inedita. Datt. BN, cass. 5, n. 6, cc. 8-9 e AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II e III. In BN "abusivi" (presente anche in AB-V per *furtivos*, v. 25) è cassato e sostituito da "di frodo"; una correzione dattiloscritta riporta il più libero "già sulla riva cantano usignoli?" al letterale "le rive già possiedono usignoli?" (*¿tienen ya ruiseñores las riberas?*, v. 28).

Appartiene, come *Campagne di Soria*, a *Campos de Castilla*. Oltre che da Macrí (fin dal 1947) era stata tradotta da Francesco Tentori per la *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci. Il personaggio a cui è dedicata era – come dichiarato dal poeta Jorge Guillén – un giornalista di Soria (poi direttore del settimanale "El porvenir castellano"), impiegato all'Intendenza di finanza e "in armonia con A[ntonio] M[achado] proprio per il suo galantomismo e per la sua modestia" (lo riferisce Oreste Macrí nella sua edizione del 1959, p. 59).

Nella versione italiana, la presenza dell'endecasillabo è rafforzata mentre i settenari dell'originale si alternano a tre quinari (vv. 16, 17, 29); resa libera con occasionali assonanze la rima machadiana assonante nei pari (*e-a*). L'iperbato muove i vv. 2-5 mentre gli *enjambements* dei 2-3, 3-4, 4-5 si attenuano acquietandosi nella pausa del bimembre ritmico (v. 6). Eliminato l'iperbato dei vv. 17-18; quello introdotto ai 2-3 porta al posizionamento in chiasmo di "primavera". *Algunas* diventa "prime" rafforzando il successivo "nuove" (*nuevas*, v. 8). L'aggiunta di "già" (v. 7) e del secondo futuro ("ci saran", v. 20) – collocato in anafora con il 19 – sottolinea la scansione cronologica della poesia (di "musicale e paesistica memoria dell'anima" parlava Macrí nella cit. ed. 1959, p. 136). Ben recuperato con "forse" il passaggio dal futuro ipotetico (*habrán*) al presente ("stan", v. 18), così come più tardi "ancora" sostituirà il predicato "*Quedan*" ('rimangono', v. 24). Da notare l'intensificazione vocalica ottenuta con il meno comune "petraie" (*peñas*, v. 14; "rupi" in Macrí e "rocce" in Tentori", ed. cit., pp. 513 e 537); la trasformazione di *de abril* nell'aggettivo "apriline" che, in sinalefe con "piogge", favorisce la fluidità del primo emistichio del v. 22; la resa di *capas* ('cappe', v. 26) con "tab *a*rr*i*" (in assonanza col precedente "richi*a*m*i*", v. 25) e di *tardíos* con "marzuolo" (v. 21). Parola quest'ultima che Caproni aveva annotato sulla propria copia dell'antologia di Bertolucci 'correggendo' – in coincidenza con Macrí (ed. cit., p. 409) – "E contadini ancora a seminare" di Tentori (p. 537); sulla stessa pagina aveva sottolineato "alzeranno" di Tentori sostituendolo con il letterale "liberanno" proposto da Macrí (*libarán*, v. 23), ma preferendogli infine "assaggeranno".

Canciones a Guiomar / Canzoni a Guiomar

Traduzioni inedite. Datt. BN, cass. 5, n. 6, cc. 9-11 e AB-V, scat. 8, n. 3, cc. III-V. In ambedue corretto durante la battitura "assopita" in "sopita".

I. Appartiene, insieme alle altre due, a *De un cancionero apócrifo*; questa I parte era stata tradotta da Dario Puccini nei cit. *Campi di Castiglia*, p. 83.

Caproni ritornerà più volte sulla traduzione di due parole: *yerta* (v. 12) e *devanadera* (v. 19). Per *yerta* si muove all'interno dello stesso campo sinonimico: sceglie "rigida" (escludendo i precedenti "inflessibile" e "stecchita": AB-V, c. V) e poi privilegia "irrigidita" (BN, c. 11) in rima con il successivo v. 14 (in Puccini "immobile" e in Macrí "cristallizzata", ed. cit., pp. 83 e 513). Nel caso di *devanadera* invece si allontana progressivamente dalla lettera del testo machadiano: inizialmente (AB-V, c. V) propone – come Puccini e Macrí – il perfetto equivalente, "arcolaio", che ben esprimeva l'idea del 'dipanare' allusa dall'*ovillo*-gomitolo del v. 5, ma successivamente – forse perché non del tutto convinto o perché anche Macrí e Puccini l'avevano scelto –, pur senza cancellare "arcolaio", annotava un'altra opzione: "scenario III". Infatti nel successivo dattiloscritto (quello di BN, c. 11) sarà proprio "scenario" la voce che adotterà, cassando definitivamente "arcolaio". È anzi in questo numero romano che crediamo di trovare la chiave del passaggio dal tempo allo spazio, poiché la III parte della poesia si svolge – tra mura domestiche e paesaggio – all'insegna dell'affermazione/negazione del divenire eracliteo (chiaramente alluso nel *panta rhei* del v. 83).

II. Datt. BN, cc. 9-10 e AB-V, c. III con un'unica correzione: "presso l'acqua" – proposto anche da Macrí (v. 27, ed. cit., p. 515) – viene sostituito da "insieme all'acqua" valorizzando la coralità del canto rispetto alla spazialità.

Nell'originale la I parte è scandita da ottonari di *pie quebrado* (quadrisillabi infatti i vv. 1, 10, 11, 16 e 17) mentre la II procede con ottonari piani e tronchi chiusi da quattro endecasillabi e da un verso che, legando la II alla III parte, riallaccia il fluire degli ottonari (ma di nuovo quadrisillabo il v. 74) lasciando spazio – nell'ultima sezione – a endecasillabi e a sparsi settenari (vv. 82, 85, 91, 92). In Caproni invece la misura dei versi è libera (dalle due sillabe del v. 16 alle quattordici del 77), sia pur con accorpamenti di settenari, ottonari, novenari, endecasillabi, mentre la rima – costante e consonante nello spagnolo – diventa mossa: sporadiche le assonanze (*a-o*, vv. 2, 3, 4; *o-e*, vv. 77, 79; *e-a* e *a-a* si alternano ai 48-51) e frequenti le consonanze che abbinano in forma alternata o più libera due o più versi (8 e 11, 12 e 14, 18 e 20, 21 e 23, 30 e 32, 56 e 58, 60, 61 e 64, 85, 87 e 90, 89bis, 91 e 94, 93 e 95; imperfetta ai 39 e 40) o che legano, con rima alternata o abbracciata, un'intera quartina

(vv. 25-28, 44-47, 65-68, 71-74, 81-84).

Cerrado (v. 23; letteralmente 'chiuso') è reso col trisillabo "cintato" in rima col v. 21; *al par* con "in uno" (v. 31) come al v. 42, per accentuare il parallelismo tra "cuori" e "solitudini" ("all'unisono" in Macrí, ed. cit., p. 515); *ensaya* con "tenta" in gioco allitterante con "per te" (v. 44, "dispiega" in Macrí, *ibidem*), come poco più tardi lo sarà "*sta stre*mandosi" (v. 55). Rimanda alla rima con "colori" il letterale "maggiori" ('più grandi') del v. 47.

III. In BN, c. 10 e AB-V, c. IV; in entrambi "insegue" (*sigue*) viene corretto durante la battitura nel più letterale "segue" (v. 62).

Nel profilo di Antonio Machado Caproni ricorda una donna misteriosa amata e cantata dal poeta: Guiomar. È la "dea" nominata al v. 60. La sua reale identità rimase a lungo celata e l'edizione delle *Poesie* curata da Macrí nel 1959 non poteva che accentuare la curiosità per i significativi indizi che forniva: abitava a Madrid, si chiamava Pilar e questo nome coincideva con quello di una poetessa che Machado aveva raccomandato a Unamuno (ed. cit, p. 37). Sarà solo nella successiva edizione, la III del 1969 – anche questa presente nella biblioteca di Caproni – che Macrí ne fisserà con certezza il nome: Pilar Valderrama (cfr. le pp. 50-52, Biblioteca Marconi, IC 844).

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

"No es así, no es de este mundo" / "Non è così, non è di questo mondo"

Traduzione inedita. Datt. BN, cass. 5, n. 6, cc. 12-13 e AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II. In BN si trova solo l'inizio in due diverse versioni (vv. 1-16). Quella trascritta alla c. 13, su carta velina, sembra corrispondere all'ultima (che trascriviamo); quella alla c. 12 coincide con il dattiloscritto dell'AB-V, scat. 8, n. 3, che presenta il testo completo. L'annotazione "antologia Millo" che si legge in testa alla cit. c. 13 della BN sembra sottintendere che Caproni avesse pensato di leggere questa traduzione in una rubrica radiofonica che lo vedeva coinvolto con quest'attore, probabilmente *I sentieri della poesia* (cfr. fig. 12).

Di questa poesia esistevano già tre versioni: di Carlo Bo (nei *Lirici spagnoli* del 1941, p. 26), di Francesco Tentori Montalto (nelle *Poesie* di Jiménez a sua cura, Guanda, Modena 1946; Caproni possedeva la successiva edizione del 1960: Biblioteca Marconi, IC 1060) e di Oreste Macrí (nella sua *Poesia spagnola del Novecento* del 1952, pp. 121 e 123). Questi due ultimi libri sono menzionati da Caproni nel profilo di Jiménez (*infra*, p. 531).

I dattiloscritti rimasti consentono di seguire il processo traduttivo fino al suo presunto compimento solo per i primi sedici versi, sì che non si può escludere che anche nei venti successivi fossero state apportate variazioni ormai perdute. Sembrano suggerirlo i vv. 2-4 che, sottoposti a rielaborazione, avrebbero dovuto ripetersi specularmente in clausola (vv. 32-34), dove invece – senza alcun condizionamento metrico – troviamo una versione diversa e meno soddisfacente, essendo "E le lacrimose / nebbie" mera traslitterazione di *Y las llorosas / nieblas* (proposta peraltro già in Carlo Bo, ant. cit. pp. 115 e 117). Ai vv. 2-3 invece Caproni non solo rispetto allo spagnolo inverte i due elementi del sintagma ma, spostando il "che" relativo all'inizio del v. 3, provoca con l'inciso che ne consegue l'attenuazione dell'*enjambement* spagnolo e la proiezione del soggetto "nebbie" verso il successivo v. 4. Contestualmente va rilevato, allo stesso v. 3, il più letterale "salgon dalla valle" che meglio sottolinea il movimento ascensionale della nebbia rispetto al "salgono la valle" del v. 33.

È interessante notare che quest'ultima lezione ("salgono la valle") coincide con quanto trascritto ai vv. 2-3 e 33 in AB-V (che abbiamo considerato precedente); ugualmente coincidente con AB-V risulta il sintagma "lacrimose / nebbie" dei vv. 32-33 (ma in questo dattiloscritto il fluido "lacrimose" al v. 3 è dissimilato con il più concreto "di lacrime"). Analogamente il v. 34 con "sottraendo le terre, mi" (*quitan el campo y*) risulta identico alla lezione del v. 4 in AB-V che Caproni successivamente trasforma passando dall'accezione letterale di *quitar* ('togliere') a quella metonimica: "nascondon" (più affine a questa scelta il "celano" di Tentori nell'ed. del 1960 – "lasciano" invece nella sua del 1946 e in Carlo Bo – mentre in Macrí è "involano"). Tra le varianti introdotte va segnalata la rinunzia all'ottonario "campane. La notte è fredda" e al successivo "che, timorosa, veglia" (vv. 7 e 8) a favore di un settenario tronco e di un ottonario trimembre che consente il ripristino dei tre attributi della notte (inizialmente "desta" era stato reso con il predicato "veglia", in affinità con "e veglia intimorita" di Macrí).

Ancora una volta Caproni si sgancia dall'assonanza dell'originale (*o-a* nei versi pari) per offrire un diverso insieme ritmico-semantico: valga come esempio *helada* (v. 25) tradotto con "gal*a*v*e*r-n*a*" (di contro ai più ovvi "gelata" di Macrí e "gelo" di Bo e Tentori) che riecheggia l'"in*argent*a" del verso precedente. *Cuajadas* (v. 32) può avere vari significati: 'pieno', 'immobile', 'addormentato', 'convertito in solido' (come participio): Caproni, come Macrí, sceglie il primo traducendo "fitte", mentre Tentori preferisce "sperdute" o "addormentate" (ed. del 1946, p. 62 e 1960, p. 23) e Bo traslittera con "cagliate" (p. 117). Significativo lo spostamento del predicato del v. 17 che introduce un chiasmo con il 18 e accentua il parellelismo in clausola ("piangono", "piange", "piange").

"Granados en cielo azul" / "Melograni su cielo azzurro"

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II e III.

Come la poesia successiva, era stata inclusa da Macrí nella sua antologia; appartiene a *Pastorales*.

L'attacco è scandito da una successione di versi parallelistici corrispondenti a frasi autonome, Caproni ne

capovolge la struttura ora accentuando il parallelismo (si veda l'anticipazione del soggetto al v. 3), ora attenuandolo (v. 5, reiterato al 25). Sottolineata la continuità cronologica di *estén* ('stiano') con "restino" (v. 13), potenziato semanticamente *pensamiento* con l'aggiunta dell'aggettivo ("vaghi pensieri", v. 20), invertita la funzione di determinante e determinato nel passaggio da *revuelto / afán* a "ansioso / turbinio" (vv. 22-23). Allo stesso v. 23 "vedesse" (letteralmente 'guardasse', *mirara*) subentra a rafforzare fonosimbolicamente "vento" compensando la perduta sonorità fricativa di *revuelto* (v. 22).

Caduto nella traduzione il v. 26 che reiterava il 2, "Calle de los marineros" (le parentesi quadre sono nostre). Abbandonata l'assonanza *e-o* nei pari dell'originale.

Denise / Denise

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III; una correzione manoscritta al v. 4 cambia "per la [forma]" in "nella [forma]".

Saltuari echi interni (ad es. ser*eni* e turch*esi*, v. 4) rafforzano l'assonanza *o-a* dei vv. 2 e 4 a parziale ripresa di quella di Jiménez costante nei pari. La stessa assonanza (imperfetta) in clausola al v. 6 dove Caproni abbandona la cromia *rosa* per passare alla sua sfumatura ("rosea"). Si accentua così, con questa gradazione, quell'iter di metamorfosi che – in questa poesia tutta giocata sui colori (*azules*, *turquesas*, vv. 3 e 4) – porta al passaggio alla bocca-"brace" (v. 7), e cioè al 'rosso' in essa sottinteso (indirettamente annunziato da *herida*) che investe ora il "fuoco" (v. 8) menzionato metaforicamente poco prima (v. 5). Al v. 2 la resa letterale di *honda*, "profonda", legata a "sangue" (Macrí aveva allargato metonimicamente a "densa") sembra voler anticipare l'ora allusa "ferita".

Adolescencia / Adolescenza

Trasmessa alla radio, II puntata de *I sentieri della poesia*, 4 maggio 1961 e pubblicata in G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche*, cit., pp. 26-27. Di questa traduzione, oltre al dattiloscritto preparato per Curcio (AB-V, scat. 8, n. 3, cc. III e IV), si conserva quello dell'emissione radiofonica (BN, cass. 4, n. 2, cc. 10-11 e Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 14, cc. 8-9; nell'indice si dichiara "trad. inedita di G. Caproni", rispettivamente alle cc. 7 e 2). Riproduciamo, come definitivo, il testo radiofonico.

Dalla collazione dei due dattiloscritti emergono infatti delle varianti: "fidanzati" (vv. 4 e 18) e "calma" (v. 10) presenti in AB-V, sono sostituiti in BN da "sposi" (a recuperare l'assonanza *o-i* con i vv. 2, 6 poi ripresa al 10) e da "quieta" quasi a rallentare, con la scansione vocalica, il movimento degli occhi. Invertito "silenzioso giardino" (AB-V, v. 14) in "giardino silenzioso" e "colarono" (AB-V, v. 19) in "sgorgarono". Confermata nella successiva battitura di BN la correzione manoscritta che in AB-V cambia "perda" in "perde" (v. 12).

Appartiene a *Primeras poesías*; trasmettendola alla radio Caproni rendeva indirettamente omaggio a Jiménez: questo testo esprimeva infantile innocenza e purezza e il suo autore era un "grande poeta spagnolo recentemente scomparso" (*Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 26). Nella traduzione all'assonanza *o-o* dell'originale corrisponde in forma saltuaria quella in *o-i* (cit.) e in *o-o* ai vv. 12 e 14, in forma imperfetta al 16. Il plurale *mejillas* (v. 11) passa al singolare "guancia" (che si lega al "baciata" del v. 9); "smorzava" (*dormía*, v. 6) si allontana da *soñoliento* (v. 5) per proiettarsi più direttamente su *tonos*; l'aggiunta del soggetto "Lei" provoca un'eco anaforica: "Lei", "Le, "E le" (vv. 17-19).

"¡Ah, qué fluir tan suave!" / "Ah, come dolce il fluire"

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. IV. Al v. 17 "iridescenti" è corretto in "d'iridate".

Al regolare susseguirsi degli ottonari scanditi dall'assonanza *a-a* nei pari corrispondono nell'italiano saltuari ottonari con assonanza *o-a* ai vv. 10-11 ed eco *a-a* in apertura e chiusura: vv. 2, 4 e 16, 18, 20. Il *cantara* spagnolo passa quindi al presente con "c*a*n-t*a*" (vv. 4 e 20; "canti" in Macrí, ant. cit., p. 127) e al v. 5 il soggetto "lei" viene aggiunto in simmetria con "essi" (v. 10). *Seduce* diventa per metonimia "innamora" (v. 6) mentre al v. 13 lo spagnolo *frescura* si ripete in italiano mantenendo l'omofonia (Macrí invece aveva optato per "freschezza"). Al v. 16, felice la resa di *poniente* con "che cala", in sintonia con il lento movimento che caratterizza la poesia (*fluir*, *va el agua*) confermato dai numerosi *enjambements* – Caproni li conserva tutti – che accompagnano lo scorrere dei versi come delle acque. Conseguente alla scelta di "che cala" è la variazione del troppo omofono *¡Qué clara [!]* in "Quanta [!]" (v. 16). La resa di *en [la gracia]* con "intorno" sottolinea ancora una volta il movimento, ora circolare, dell'avvolgere (in Macrí invece il letterale "nella", v. 14).

LEÓN FELIPE

"No andes errante" / "Non camminare errabondo"

Traduzione inedita. Si conservano due copie dattiloscritte su carta velina, con varianti: datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I. Il loro confronto testimonia l'allontanamento da una prima, e troppo letterale, traslitterazione: "e" diventa "ma" (v. 2), "al mio luogo" "al luogo giusto" (v. 4) e soprattutto "errando" si allarga con "errabondo" (v. 1) da una mera connotazione fisica a quel senso d'inquietudine che caratterizzò una fase della vita del poeta.

Come le tre che seguono, anche questa poesia era stata tradotta da Macrí ed è sulla sua antologia novecentesca – che ne offriva nove – che Caproni basò la sua scelta (tra queste ci colpisce che non abbia selezionato *Poeta*). Non è casuale comunque che *Non camminare errabondo* sia stata collocata per prima

perché vi comparivano due elementi ricorrenti in León Felipe: il vento e il peregrinare. Un tema quest'ultimo che compare già nel titolo della raccolta *Versos y oraciones de caminante* alla quale appartengono sia questa che l'ultima poesia qui antologizzata. Senza soffermarci sulle molte concordanze possibili con il *camino* e l'errare qui presenti ai vv. 1 e 2 ("camino / tan áspero", "No conozco este camino", "al borde del camino…", rispettivamente XI, vv. 3-4; XXI, v. 1; v. 2 della XXIII; o ancora "errando por la vida, / […] errando por el cielo", V, vv. 2-3 della X ecc.), ci limitiamo a ricordare per mera curiosità che proprio Camino era il cognome del poeta. Un cognome che – proprio per evitare l'evidente consonanza – fu eliminato dalla copertina del suo libro (*Versos y oraciones de caminante*, Libro primero, 1920) a favore dello pseudonimo León Felipe che da allora l'ha sempre rappresentato.

Il v. 4 corrisponde a un alessandrino 7+7, anche se nelle edizioni successive verrà trascritto come due versi autonomi, e infatti come un unico fluire lo renderà Caproni valendosi della sinalefe in cesura.

Elegía / Elegia

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I e II. Delle due veline quella che, a nostro avviso, corrisponde alla prima stesura registra la riduzione degli esclamativi che scandiscono i due emistichi del v. 13 a un unico esclamativo in clausola.

Come nella precedente poesia, a parte un paio di sviste irrilevanti, le varianti introdotte mirano a eliminare traslitterazioni troppe ovvie ("che cerca gli annegati", "le" e "i", "la spuma altera dei", vv. 19, 20, 22). Merita invece soffermarsi sui vv. 25-26, non tanto per la variazione introdotta per *se vuelve […] a meterse otra vez* (da "s'appresta […] a entrare un'altra volta" a "sta per entrare ancora una volta"), ma piuttosto per la resa di *la culebra sombría de los elevados*. Fu infatti sicuramente seguendo Macrí – che aveva tradotto questa associazione metaforica con "la serpe oscura dei treni aerei" – che Caproni si decise per un analogo: "la serpe nera dei treni aerei". Va però chiarito subito che si trattava di un'immagine tutt'altro che ovvia, tanto è vero che il 25 agosto del 1952 (quando appunto stava revisionando la sua *Poesia spagnola del Novecento*) Macrí si era rivolto al poeta Vicente Aleixandre per avere un chiarimento: quegli *elevados* erano forse i quartieri alti? chiedeva. La risposta era stata negativa: León Felipe sicuramente si riferiva a quei treni o tranvia che in alcune città americane (e quindi a New York) passano appunto su binari sopraelevati rispetto al livello del suolo (cfr. gli allegati alla cit. lettera di Macrí pubblicati in V. Aleixandre, *Cartas italianas*, Edición y prólogo de Giancarlo Depretis, Editorial Renacimiento, Sevilla 2018, pp. 69-70).

Si noti tra l'altro la posizione privilegiata che León Felipe concede a New York: isolata al centro della poesia (v. 16) e descritta dal mare così come il poeta l'aveva veduta dal transatlantico durante il viaggio che lo portò in Messico. Ma la citazione di questa città è legata soprattutto al protagonista di questi versi, e cioè al capitano della marina mercantile spagnola, Héctor Marqués, morto in alto mare e sepolto a New York (come si legge nella dedica alla poesia qui omessa da Caproni, seguendo il testo dell'antologia di Macrí dove appunto manca sia questa dedica, sia la citazione dei versi "…tierra extranjera / cayó sobre su carne aventurera" di José del Río Sáinz che la completano).

Nella traduzione l'assonanza in *-a* dell'originale è abbandonata, rimane come chiaro richiamo fonico-rimico la reiterata presenza in clausola di "mare" (riecheggiato in s*ale*, v. 7), "marinai" e "capitani"; l'eliminazione del v. 30 (reiterativo nello spagnolo) porta alla diretta alternanza delle due parole in rima (vv. 27-30).

Diálogo entre el poeta y la muerte / Dialogo tra il poeta e la morte

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II. Anche in questo caso una delle due veline presenta facili traslitterazioni poi eliminate ("Già so che sei qui" al v. 1 e "son" ai 2 e 7) e variazioni di tempi verbali ("dici" e "voglio" corretti in "dirai" e "vorrò", v. 6; "scriverò" in "avrò scritto", v. 7). Inoltre Caproni abbandona la punteggiatura dei vv. 2-5 inizialmente rispettata, elimina le virgole dei 2 e 4, frammenta la lunga frase interrogativa spagnola dei 2-5 in quattro diversi interrogativi.

Ancor più che nella poesia precedente (dove, ad esempio, il v. 13 è composto da due ottonari e il 25 da due novenari) compaiono versi lunghi che talvolta nascondono la giustapposizione di più versi: endecasillabo sdrucciolo e settenario (v. 5), due endecasillabi (v. 7), tre settenari (v. 8), due settenari e un endecasillabo (v. 9). Anche i vv. 3 e 4 (e come tali li conserviamo perché così li lesse Caproni nell'antologia di Macrí) costituiscono in realtà un unico verso composto da due settenari e un endacasillabo. L'assonanza *e-a* di tutti i versi, troppo vincolante per il traduttore, è riecheggiata occasionalmente (vv. 1, 4, 5, 7, 11), integrata da quella *o-a* dei vv. 8-9.

Benché Caproni non le indichi (né ci sono in Macrí), nell'originale spagnolo le battute del dialogo sono ben scandite: corrispondono al Poeta i versi iniziali e finali (vv. 1 e 6-10) e alla Morte la parte centrale interrogativa (vv. 2-5; secondo l'ora ricordata disposizione di versi di Macrí). Questo dialogo apre il II libro di *Ganarás la luz (Biografía, poesía y destino),* preceduto solo dal breve e significativo "Introito" *Comenzaremos con la muerte*, ma la morte comparirà come interlocutrice anche nell'undicesima poesia di questa raccolta: *¡Eh, muerte, escucha!*

Romero solo / Pellegrino solo

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II e III di entrambe le veline; una delle quali rimane a testimoniare due lezioni precedenti ("Per" invece di "A", v. 20; "nuove vie" invece di "strade nuove", v. 2). Da segnalare la variazione di *oficio*: sulla prima copia "impiego" poi cassato e sostituito da "incarichi" e

“lavoro” (c. II); infine, sulla successiva copia, l’omofono e più efficace “impegno” (v. 4).

Dal confronto tra le due copie emergono la sostituzione di “solo” con “soltanto” (v. 5), di “lapide” con “pietra” (v. 10), di “nel contempo” con il più letterale “nello stesso tempo” (v. 17), di “come” con “quanto” e di “far” con “amministrar” (con allungamento dell’alessandrino da dodici a sedici sillabe, v. 24), dell’analogo “la fece” con “seppe amministrarla” (v. 25). Vengono inoltre invertiti i vv. 13-14 (abbandonato “né come il vecchio comico / da recitare i versi” e dissimilato il predicato rispetto a quello del v. 11). I vv. 12, 22, 32 passano da “come il sagrestano le preghiere”, “è buono chiunque”, “poeti, mai cantiamo” a “le preghiere come il sagrestano”, “chiunque è buono, “non cantiamo mai, poeti”. Accentuata la fluidità e cantabilità dei vv. 35-36 (inizialmente tradotti con “Che siano tutti i paesi / e tutti i giardini nostri”) per mezzo dell’*enjambement* e dell’anticipazione di “tutti”. Resa libera la rima rispetto all’assonanza in *e-o* che lega tutti i versi di León Felipe.

Da notare nella traduzione la dissimilazione di *pueblo*, tradotto letteralmente con “paese” al v. 33, caricato invece di un maggior pathos con “patria” al v. 4 ad accentuare il senso di privazione che accompagna lo status del pellegrino. Con questa poesia torniamo infatti, come nel caso di *Non camminare errabondo*, al I libro di *Versos y oraciones de caminante* (*Elegía* apparteneva invece al libro II) e al tema del *romero*, parola che ritroviamo in apertura a un’altra poesia, la XXXIII: “A todos los romeros / […]”, ma si pensi anche alla “estrella romera” del poeta nella X (per questa e le precedenti citazioni da León Felipe rimando alle *Poesías completas*, edición de José Paulino, Visor, Madrid 2010).

In nota al suo dattiloscritto Caproni chiarisce l’identità di Pedro Crespo (qui al v. 26): “Personaggio della commedia *El alcalde de Zalamea* di Lope de Vega” (AB-V, scat. 8, n. 3, c. III). Il rimando è esatto, ma colpisce considerato che, più di quella di Lope, è la successiva e omonima riscrittura di Calderón de la Barca a essere la più nota. Il rimando a Sancho, governatore e giudice dell’isola di Barataria, si riferisce al cap. XLV della Seconda parte del *Chisciotte* di Cervantes.

PEDRO SALINAS

Mis ojos ven... / I miei occhi vedono

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I e II.

Di tutte e quattro queste poesie esisteva già la versione di Vittorio Bodini, nell’ampia raccolta bilingue delle *Poesie* di Salinas, Lerici, Milano 1958 che Caproni possedeva e da cui eredita i titoli spagnoli. Non è un caso che questa poesia sia stata selezionata dato che – considerandola una dichiarazione di poetica – Bodini (ed. cit., pp. 22-23) le aveva dedicato ampio spazio nell’introduzione soffermandosi sul significato dei sintagmi *mani degli occhi* e *mano di cieco*: quest’ultimo lo ritroviamo qui ai vv. 5 e 18-19, 25-26, 31. Ma lo ritroviamo anche sottolineato sulla copia delle cit. *Poesie*, e precisamente nella frase che faceva corrispondere *mano di cieco* all’inizio in Salinas dell’“ascetica separazione dal mondo delle cose” (p. 23, Biblioteca Marconi, IC 839). Nessuna sottolineatura compare invece sui versi che Caproni traduce sganciandosi dalla misura dell’ottonario piano o tronco quasi costante nell’originale e confermando i frequenti *enjambements* (rafforzato quello tra i vv. 1-2 e aggiunto quello tra i vv. 9-10). Saltuari in Salinas, in questa e nelle altre poesie, gli echi fonici in rima.

Dal punto di vista semantico emergono intensificazioni e riduzioni: *se van, da vueltas* e *con* diventano rispettivamente “corron”, “vaga”, “contro” (vv. 3, 7; 29 e 30) mentre al contrario *enclavijadas* (‘incastrate’) si attenua in “congiunte” (v. 28). Inoltre *de esa bola* si fa più esplicito con “volte alla sfera” (v. 16) e la reiterazione *Pero tú* (vv. 4-5) è dissimilata in “Tu invece” e “tu” portando il v. 4 a una misura eptasillabica (come ai vv. 2, 8, 9, 10, 11, 14 ecc.). Lo spostamento di *ambiciones* dalla posizione parallelistica a quella chiastica (vv. 14 e 16) si associa al sintetizzarsi di *que las de los ojos* nel solo “che non gli occhi” (v. 15; letteralmente “che non quelle degli occhi” in Bodini).

No te veo... / Non ti vedo

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

Come la precedente appartiene alla prima raccolta, *Presagios.* Oltre che da Bodini era stata tradotta da Carlo Bo (nei *Lirici spagnoli*, cit.) e da Oreste Macrí nella più volte citata *Poesia spagnola del Novecento*. Comune a Bodini l’aggiunta del soggetto “io” al v. 6; completamente riorganizzati i vv. 9-11: invertito l’ordine dei due emistichi del v. 10 di Salinas, sintetizzato il *que sigues / […] a mi lado* nel solo “al mio fianco”, aggiunto “pensando” (v. 10 della traduzione) a duplicare il precedente “immaginerò” (*imagine*, v. 9) e sostituito il sostantivo *voz* con l’infinito “chiamare” (in rima col successivo “fare”). *Allá* (‘là’, v. 14) è reso in forma più esplicita con “lontana” che, anticipato al v. 13, conferma il ritmo ottosillabico dei vv. 11 e 12 (legati questi ultimi anche dalla rima consonante). I settenari piani e tronchi (dominanti quest’ultimi) di Salinas tornano occasionalmente in Caproni, in particolare nei primi versi: recuperato, ad esempio, il settenario tronco del primo emistichio del v. 5 con un settenario piano.

¡Ay! cuántas cosas... / Ahi! quante cose

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II e III.

Rileggendo la sua traduzione Caproni cambiò quella di *perdidos/perdidas* (vv. 8 e 9) abbandonando l’iniziale “persi”/“perse” a favore di un ritorno al “perdute” del v. 1; scelta che per motivi ritmici non ripeterà al successivo v. 18 dove prevale la specularità dei bisillabi (già suggerita dal duplice “tutto”). La resa di *angustias* (v. 14) cambia più volte: prima “angosce”, poi “affanno” e infine “timori” (alleggeriti così gli echi in *-a* già

saturi e presenti nello spagnolo solo in quattro voci, vv. 13-17); poco rilevante la cassatura durante la battitura del passato prossino “sei giunta tu” a favore del passato remoto (v. 21).

Menudos (“piccoli” in Bodini) con “minuti” acquista una valenza bisemica che gioca con il successivo “tempo” (v. 4). Al v. 8 l’eliminazione dell’iperbato sposta “perduti” in clausola, richiamando il v. 1; il parallelismo col v. 9 è sostituito dal chiasmo; soppressa la ripresa anaforica *en* dei vv. 36 e 37 a favore del collocamento in apertura del sintetico e più incisivo “Vivi”. Il predicato *traías* (“portavi”, v. 27) è rafforzato dall’aggiunta di “con te”. L’alternanza di versi variati (dal trisillabo al decasillabo) sostituisce la successione degli ottonari spagnoli interrotti da saltuari quadrisillabi piani o tronchi.

Amiga / Amica

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III.

Un’unica correzione effettuata sul dattiloscritto durante la battitura (proposto inizialmente “Per guardare il mondo / puro, attraverso […]”) consente di mantenere per i primi quattro versi il ritmo settenario dell’originale. Anche in questo caso, come in altri, il fatto che la misura metrica sia rispettata solo nella prima parte della poesia sembra sottintendere che (nelle copie ormai perdute) la traduzione fosse stata sottoposta a una ulteriore revisione e aggiustamento.

Collocando per ultima questa poesia, Caproni retrocede nel tempo poiché, come già abbiamo ricordato, le prime due appartengono alla raccolta *Presagios* (1924), *¡Ay! cuántas cosas…* a *La voz a ti debida* (1933) e *Amiga* a *Seguro azar* (1929).

Vanno notate la conversione della dualità *nítida y clara* in un perfetto bimembre rafforzato dal doppio soggetto “tu” che sostituisce il predicato *eres* (v. 2) e lo spostamento del complemento oggetto (*mundo*) che provoca il deciso *enjambement* dei vv. 3-4.

Manca la traduzione del v. 9, “pero invisible siempre” (le parentesi quadre sono nostre).

JORGE GUILLÉN

Los nombres / I nomi

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II e III.

Di questa poesia esisteva già la versione di Francesco Tentori, nella *Storia della letteratura spagnola* di Valverde. Si tratta infatti di una composizione importante che sottolinea lo stretto rapporto esistente fra realtà e parola; non stupisce quindi che Caproni l’abbia selezionata per Curcio e l’abbia collocata per prima tra quelle di Jorge Guillén.

I settenari piani, tronchi e sdruccioli tornano nella traduzione con altri settenari piani, tronchi e sdruccioli quasi costanti (endecasillabo il v. 3, senario il 17, quinario il 18); ridotte invece alla sola *e-a* dei vv. 13 e 15 (riecheggiata nella fr*et**a* che chiude il v. 8 e apre il 9) le reiterate assonanze guilleniane: in *o-e* specularmente in apertura e in chiusura (vv. 1 e 3, 18 e 20), in *o-a* (vv. 5 e 7), in *-a* (vv. 9 e 11), in *e-a* (vv. 13 e 15), in *a-a* (vv. 17 e 19), in *-e* (vv. 14 e 16) e in *i-a* (vv. 4, 6 e 8). Proprio all’attenzione alla sonorità del verso si lega probabilmente la scelta di tradurre *memoria* con “ricordo” (v. 7) e *Instante* con “Attimo” (v. 12) in modo da rafforzare la presenza della “r” nella seconda strofa e della “a” nella terza. Ancora al rafforzamento della “a” si deve forse la resa del sostantivo *Arbor* col predicato “Albeggia” (v. 1), ben corrispondendo fonosimbolicamente questa vocale aperta alla lucentezza del mattino. *Pestañas* letteralmente è ‘ciglia’ e così infatti Caproni traduce al v. 17 mentre al v. 2 è “palpebre” idiomaticamente legato a “dischiude”. *Después* (v. 14, ‘dopo’), seguendo “incalza”, s’intensifica con “Avanti!” (“si affretta a imporre il dopo!” in Tentori, p. 302 del cit. Valverde).

Los jardines / I giardini

Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III.

Era stata tradotta, oltre che da Macrí nella più volte ricordata *Poesia spagnola del Novecento*, da Carlo Bo nei cit. *Lirici spagnoli* e da Eugenio Montale sulla rivista “Circoli” fin dal 1931 (cfr. *infra*, p. 515). E proprio quest’ultima versione – che considerava ‘mirabile’ (*infra*, p. 530) – fu scelta da Caproni per essere mandata in onda durante la III puntata de *I sentieri della poesia* (in un periodo cioè cronologicamente prossimo alla sua stessa traduzione). Non stupisce comunque che Caproni abbia voluto cimentarsi anche direttamente con questo testo – che evidentemente aveva preferito ad *Avvenimento* che, sempre nella traduzione di Montale, l’aveva tanto colpito – se si pensa che l’aveva menzionato per elogiare la “parola” guilleniana in una recensione del gennaio del 1959 e che a distanza di anni dalla sua prima lettura, e precisamente nel 1958 in occasione della ristampa delle traduzioni montaliane da Scheiwiller, ne risentiva il “puro […] l’inconfondibile *sonido*” (cfr. *infra,* p. 515). Ma basterebbe anche solo ricordare la significativa frase scritta al poeta spagnolo nella lettera del 3 settembre 1957: “Molti versi di Guillén suonano in me, senza che io sappia più dove li ho letti, e quando” (in Pedro Luis Ladrón de Guevara, *Jorge Guillén y los poetas italianos*, in *Homenaje al prof. Trigueros Cano*, P.L. Ladrón de Guevara, A.P. Zamora, G. Mascali editores, Publicaciones Universidad de Murcia, Murcia 1999, vol. II, p. 358). Si veda inoltre da questa lettera quanto citato *infra*, nel commento ad *Alma* di Altolaguirre, pp. 400-401.

Venendo però ora più direttamente alla traduzione di Caproni, va ribadito che in questo caso – come in molti altri –, mancando la copia consegnata all’editore Curcio, non è dato sapere se il testo rimasto che ora pubblichiamo corrisponda o meno alla stesura definitiva: l’assenza di correzioni sul dattiloscritto dell’AB-V non

dà infatti testimonianza di un successiva rilettura. Da un'analisi comparativa emerge comunque che tutti e quattro i traduttori rispettano la misura endecasillabica dei cinque versi dell'originale. È invece diversificata l'interpretazione del predicato *está* (v. 1): Caproni lo rende con "sta chiuso" (Bo con "sopra", Macrí con "dentro", Montale con "scende"). Analogamente *interior* (v. 3) è traslitterato da Macrí con "interiore", Bo e Montale scelgono "anima" mentre Caproni "intimo". *Para siempre* è letteralmente riprodotto con "per sempre" da Bo e Macrí, con "per l'eterno" invece da Montale e Caproni (v. 4).

La nieve / La neve

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III.

Appartiene, come le due precedenti, alla seconda edizione di *Cántico*, ma se la prima afferma l'importanza della parola (cose e nomi coincidono) e la seconda il compenetrarsi di reale e immaginario, qui è invece l'esplosione sensoriale ad affermarsi: colore, spessore, luce, calore. Nella traduzione un duplice iperbato apre i vv. 1 e 3 con un predicato e un aggettivo; "posa" si arricchisce di un lento movimento rispetto allo statico *está*. Ancora un iperbato al v. 5. *En vuelo arrebata* è reso con "in volo rapita" (v. 20, in Macrí letteralmente "a volo rapisce", ant. cit., p. 229). Spicca nello spagnolo l'assonanza in *a-a*, fonosimbolicamente legata al biancore della neve: accompagna tutti i versi pari, alternata a quella in *e-e* (I strofa), *a-o* (II strofa) ed *e-e* (III strofa).

GERARDO DIEGO

Preparando il suo materiale per l'editore Curcio, Caproni aggiungerà alle proprie due versioni di Oreste Macrí presentandole come un "omaggio al critico e all'interprete che con tanto amore e non minore studio ha saputo donare all'Italia, intatta, la più grande poesia di Spagna". Rimandava inoltre, come fonte degli originali spagnoli delle tre poesie tradotte, alla *Poesia spagnola del Novecento* del 1952 (BN, cass. 5, n. 6, c. 14).

"Y tu infancia, dime" / "E la tua infanzia, di'…"

Pubblicata in Donzelli, *Giorgio Caproni e gli altri*, cit., pp. 121-122. Datt. BN, cass. 5, n. 6, c. 14 e AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Appartiene a *Hasta siempre*. Traducendo questa poesia (oltre alla versione di Macrí esisteva quella di Bodini nella cit. antologia di Bertolucci del 1958), Caproni si soffermava in particolare sul v. 11 e sul predicato *nos desande* (v. 11). Sul dattiloscritto infatti correggeva "di ripetere" (presente sia in AB-V che in BN) in "di ripeterci" e poi, esclusa l'opzione "arretrare", optava per il più letterale "di retrocederci", avvicinandosi a Bodini che aveva scelto "ci retroceda" (p. 245, cfr. fig. 13; in Macrí invece "ci rifaccia", p. 561). L'articolato parallelismo dei vv. 3-6 è parzialmente abbandonato al v. 6 in modo da riprodurre, con "perdute", il settenario dell'originale (ottonario invece il v. 4); sempre a motivi ritmici va ricollegata l'omissione del "che" relativo al successivo v. 7. L'iperbato accentua la pausa ritmica del v. 10, trasformato da settenario in endecasillabo. Riprodotta solo in parte la rima consonante dei vv. 3-6, analoga l'assonanza in *e-o* dei vv. 11-12. Da notare, al v. 2, l'ottima resa di *quiero* con "cerco" (letteralmente 'voglio', in Macrí e Bodini).

Saludo a Castilla / Saluto alla Castiglia

Traduzione inedita. Datt. BN, cass. 5, n. 6, cc. 14-15 e AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II (in quest'ultimo, al v. 11, è annotata a matita l'opzione "espanso" per *dilatado*).

È datata 1919 e inserita nella raccolta *Soria Sucedida*. Caproni rinunzia a inseguire gli echi assonanti in *a-a* e *i-a* dell'originale limitandosi a riprodurne in gran parte il ritmo con prevalenti alessandrini, settenari e quinari. Si noti la ripresa speculare *nell'a-/-nella* (v. 1) e l'iperbato che, portando in apertura il predicato "Cantano" (v. 7), stabilisce un parallelismo con il secondo emistichio riecheggiato nel verso successivo (rafforzato così il parallelismo dei vv. 4 e 5). Valorizzata, come in Macrí, la preziosità materico-cromatica di *áureos* con "d'oro" (v. 15) e, analogamente, scomposto l'aggettivo *glorioso* in "di gloria" (v. 18; in Macrí "esultante", ant. cit., p. 237). "Rancida" ricerca l'omofonia con lo spagnolo *rancia* (v. 9) che, rispetto all'italiano, ha un'accezione più ampia e non necessariamente negativa: 'cosa antica'. E tale naturalmente è il monastero di San Pietro de Cardeña dove l'esiliato condottiero Rodrigo Díaz de Vivar (protagonista del famosissimo *Cantar de Mio Cid*) si diresse allontanandosi da Burgos. Il legame stabilito da Caproni tra *rancia* e *olor* è evidente: anche l'odore da *primoroso* (v. 10; 'delicato', 'perfetto') diventa "arguto" e quindi intenso.

I galli dei vv. 7 e 9 (chiara la connotazione cronologica allusa dal sorgere del giorno, v. 3) sono quelli che, annunziando l'alba, accompagnano il viaggio del Cid; cfr. "Mandad coger la tienda e vayamos privado, / en San Pero de Cardeña, y nos cante el gallo", "Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores, / cuando llegó a San Pero el buen Campeador" (*Cantar primero*, 11 e 14, vv. 208-209 e 235-236 del *Cantar de Mio Cid*, Edición, prólogo y notas de Alberto Montaner, Crítica, Barcelona 1993, pp. 116 e 118).

Otoño / Autunno

Traduzione inedita. Datt. BN, cass. 5, n. 6, c. 15 e AB-V, scat. 8, n. 3, c. II. In entrambi durante la battitura Caproni corregge "farfalle svagate", già usato da Macrí (v. 12, ed. cit., pp. 241), nel meno ovvio "disaccorte farfalle".

Appartiene a *Manual de espumas*. Come osserva José Luis Bernal, la protagonista di questi versi (una

indefinita figura femminile che, svuotando il proprio alveare, il poeta apicultore sarebbe disposto a ospitare) potrebbe essere la stessa poesia; lo confermerebbe la sua collocazione dopo *Rima* (Bernal, *Manual de espumas, La plenitud creacionista de Gerardo Diego*, Pre-textos, Valencia 2007, pp. 97-98).

Come *E la tua infanzia, di'…* era stata tradotta da Macrí nel 1952 e da Bodini del 1958. In questo caso Caproni aveva effettuato la sua traduzione avendo a fianco, piuttosto che l'originale spagnolo della *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí, quello della *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci. Infatti è proprio da questo testo (ed. cit., p. 562) che erediterà l'errata collocazione di "origen de los vientos", lì trascritta a continuazione del v. 19. L'errore deriva probabilmente dal fatto che Diego l'aveva distanziato dal primo emistichio, quasi a sottolinearne il ruolo di inciso: era invece correttamente trascritto nella *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí che aveva quindi tradotto: "Apri la tua chioma origine dei venti"; inevitabilmente invece, Caproni (come d'altronde Bodini, ed. cit., p. 563) lega l'"origine dei venti" alla donna-luna; quasi però intuendo la forzatura di questa disposizione, dattiloscrivendo la sua traduzione, collocherà questo sintagma al verso successivo come settenario autonomo. Nell'originale spagnolo l'errata trascrizione del verso si riflette sulla rima consonante dei vv. 20 e 22 che sparisce; delle altre rime consonanti presenti (vv. 3, 4 e 6; 7 e 10; 13 e 14; 15, 16 e 18) solo alcune vengono riproposte: ai vv. 4 e 6, 16 e 18. "Avvento" (*advientos*, v. 10), sia pur mantenuto minuscolo, gioca con il rimando al Natale del precedente v. 8.

Manca nella traduzione, come d'altronde nel testo spagnolo trascritto da Bodini (e in Macrí), la dedica a J. Chabás Martí che Diego aggiunse nelle edizioni posteriori di questa poesia. Come si ricorderà con una dedica manoscritta a Chabás si apriva la copia delle poesie di Manuel Machado posseduta da Caproni.

DÁMASO ALONSO

Puertociego de la mar / Portocieco del mare

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II. Al v. 11 cassato durante la battitura il più letterale "sopita" a favore di "che dorme".

Appartiene, come le poesie successive, a *Oscura noticia*; tutte e tre sono presenti nell'antologia di Macrí. Caproni ricrea il ritmo dell'endecasillabo ai vv. 4, 13, 16, 17, 19, 21; dell'alessandrino al v. 2 e del settenario ai vv. 1, 5, 11, 23 (talvolta variato in senario e ottonario).

L'immaginaria località del titolo è ispirata alle terre aride della *ría* dell'Eo, tra Galizia e Asturie (lo scrive Alonso, cfr. l'epistolario con Macrí in preparazione a nostra cura).

Con "sul" (*hacia*, v. 4; letteralmente "verso" in Macrí) viene privilegiata la dimensione spaziale-cromatica rispetto a quella temporale. Intensificato *se va* in "corre" (v. 10) e sottolineato il progressivo gonfiarsi delle vele con "ingrossare" (*preñar*, 'ingravidare' legato al successivo *vientre*, v. 14). Da notare il poco comune "illuni" per *sin luna* (v. 9). Riprodotto, con inevitabile perdita di *luego* ('poi'), il gioco allitterante della "l" che caratterizza il v. 18.

Muerte aplazada / Morte rinviata

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II-III. Al v. 18, durante la battitura, Caproni sostituisce "oscillano" con "flettono": in entrambi i casi valorizzava metonimicamente *cimbrean* ('vibrano') sottolineando la delicatezza del movimento suggerita da *levemente*, che rende con un attributo, "lievi" (v. 18).

La scansione cronologica della poesia conferisce a *tarde* una dimensione ampia che viene ben rispettata con il bisillabo "sera", che può indicare anche il primo pomeriggio (Macrí con "vespro" la delimita collocandola già al tramonto), analogamente conservata *siesta* (v. 11; in Macrí "meriggio"). Come Macrí, Caproni rende i sinonimi *ululaban* e *aullaban* con lo stesso predicato, "ululavano" (vv. 3 e 38), mentre dissimila *al fondo* e *a lo lejos* con "in fondo" e "lontane" invertendo al contempo – guidato da sottili echi fonici – l'ordine del sintagma *feroces jaurías* (v. 4) che Alonso riproduce inalterato in clausola (v. 39) reiterando gli iniziali vv. 3-4. Le coincidenze con l'originale nella lunghezza del verso sono saltuarie: endecasillabi i vv. 2, 11, 12, 16, 19, 25, 27, 37, 39, alessandrini i 14, 30 e 31, novenari i 29 e 32, decasillabo il 15, settenari i 3, 8, 24, 26, 28, 36 ecc. Da notare le sparse assonanze introdotte in rima da Caproni.

La muerte / La morte

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III. Sostituiti durante la battitura i troppo letterali "appoggio" (*apoyo*, v. 3) e "rigoroso" (*riguroso*, v. 16) con "riparo" ed "essenziale"; cassato il "sua" (*su*, v. 14) aggiunto a rafforzare *aquel*.

Perfettamente riproposti tutti gli endecasillabi dell'originale. Un meccanismo metonimico porta alla trasformazione di *ciñó* ('circondò', v. 2) in "isolò"; da notare anche la resa di *soledad* ('solitudine', v. 5) con "squallor", di *de todo* ('di tutto', v. 15) con "immensa" e soprattutto di *sin roce* ('senza fregare', v. 6) con "ignoti" (in Macrí "a volo"). Intensificato *buscan* con "invocano" (v. 3). Confermato l'*enjambement* dei vv. 13 e 14 e rafforzato, con l'anticipazione del verbo, quello dei finali vv. 18 e 19.

VICENTE ALEIXANDRE

Di queste quattro poesie esisteva la traduzione di Oreste Macrí, e ancora una volta è più che probabile che Caproni abbia scelto le sue tra le dieci pubblicate nella *Poesia spagnola del Novecento* (1952). Appartengono a due delle raccolte citate nel profilo del poeta: *Poema de amor* e *Sin luz* a *La destrucción o el amor*, *Criaturas en la aurora* e *Ciudad del paraíso* a *Sombra del Paraíso*. Per una completa analisi di queste versioni e delle varianti successivamente introdotte rimando a Laura Dolfi, *Tradurre Aleixandre: un percorso in fieri (con quattro traduzioni inedite)*, in *"Per amor di poesia". Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 175-188.

Poema de amor / Poema d'amore

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I. Compare solo in una delle due copie dattiloscritte dell'AB-V, e precisamente in quella cronologicamente precedente: ritenendola eccedente Caproni la eliminò dal materiale per Curcio (cfr. fig. 14), né ebbe occasione di riprenderla in seguito. È evidente quindi che non fu sottoposta a ulteriori revisioni: unica correzione sul dattiloscritto "attraggono" trasformato in "attirano" (v. 12).

Rispetto all'originale spagnolo, si nota l'eliminazione/aggiunta di iperbati, "in coperta" lascia sottinteso il *barco* del v. 12, *para el mundo* varia intenzionalmente nel meramente spaziale "Nel mondo" (v. 23). Modificato il significato di *de fondo* (letteralmente 'di fondo') con "in fondo" collocato in apertura al v. 14 invece che in chiusura a rafforzare l'immutabilità cromatica della scena. Il secondo emistichio del v. 7, "que van a dar en la mar" è reso con "volgendo al mare" che valorizza la direzione dello sguardo e si proietta verso il successivo "sostengono"; Macrí invece si era mantenuto aderente alla lettera con "che terminano nel mare" forse per rendere più evidente la citazione del famoso "nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir" di Jorge Manrique (*Coplas por la muerte de su padre,* III *copla*, vv. 1-3). Di questo testo del Quattrocento spagnolo, e in particolare di questi versi, è probabile che Caproni si ricordasse perché aprivano una poesia di Antonio Machado nella quale aveva evidenziato i versi: "Tra i poeti miei / ha un altare Manrique" (LVIII, *Gloria*, vv. 4-5, in *Poesie*, Lerici, Milano 1959, p. 261).

Sin luz / Senza luce

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3 (cc. II-III nella prima copia cit., cc. I-II nella seconda). Dalla collazione delle due copie emergono numerose varianti (cfr. Laura Dolfi, *Tradurre Aleixandre: un percorso in fieri,* cit.), qui basti citare la sostituzione del troppo simile "nerume" con "buio" (v. 2), di "intenerisce" con "fa commovente" (v. 6), di "che ora comincia" con "appena iniziata" (v. 23), di "evasione" con "fuga" (v. 38); ma anche di "prime acque" con "acque di superficie" a valorizzare spazio e profondità (v. 4) e di "non gira" con un "non può girare" (vv. 5 e 41) che sottolinea la negatività dell'impotenza del poeta-pesce (protagonista e testimone al tempo stesso): il *no puede* che Aleixandre aveva utilizzato solo per la non-vista (v. 42) si estende così alla non-mobilità. Da questo punto di vista è significativa la traduzione di *quieta* con "immota" che ribadisce (il campo semantico è saturo) la "fissità" dell'animale (v. 6).

Criaturas en la aurora / Creature dell'aurora

Traduzione inedita. Datt. BN, cass. 5, n. 6, c. 16, acefalo (vv. 23-62) e AB-V, scat. 8, n. 3 (cc. III-IV nella prima copia e II-IV nella seconda).

Nel passaggio dalla prima alla seconda copia di AB-V si notano le seguenti varianti: "dietro la fantastica" / "oltre la fantomatica" (v. 6), "furia" / "forza" (v. 9), "fulmineo" / "rapido" (v. 15), "miraste la terra" / "foste presenti dinanzi" (v. 28), "l'alito" / "lo spiro" (v. 40, dissimilato dal *soplo*-alito del v. 20), "virginale" / "vergine" (67), "suonava" / "squillava" (v. 68). Ma altre naturalmente emergono dal confronto con il dattiloscritto della BN: i fiori che da "spuzzati" (*salpicadas*) diventano "variopinti" (v. 43), le ore "mattutine" che diventano "non putride" (v. 58) e così via; per un panorama completo cfr. L. Dolfi, *Tradurre Aleixandre: un percorso in fieri*, cit., pp. 285-298; si veda inoltre la fig. 15.

Questa poesia Caproni l'aveva letta, completa, nella *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí e, solo i primi ventidue versi (tradotti da Tentori), nella *Storia della letteratura spagnola* di Valverde che la considerava la "più caratteristica" di *Sombra del Paraíso*: un "ricordo idealizzato della purezza infantile nel mattino della vita, in un mondo che sembrava fraterno" (p. 307 della cit. ed. del 1955 che – come abbiamo visto – Caproni possedeva.)

Nella versione italiana si nota l'uso di parole poco comuni come "primeva" (*inicial*, v. 41) e "incinniando" (*estrenando*, v. 42) e della variante toscana "torbo" (*turbio*, v. 63). Significativi anche l'aggiunta di "confidenti" a rendere esplicita la fiducia sottintesa nello slancio del primo volo (v. 41), il recupero dal titolo del sostantivo "creature" (*seres*, v. 66) e la diversificata resa dei quattro avverbi in -mente di cui viene mantenuto solo il primo (v. 11). Mutati *eternamente* in "per sempre" (v. 14), *tiernamente* in "teneri" (v. 31) e *diariamente* in "ogni giorno" (v. 67). Il superlativo *novísimos* viene reso con la dualità speculare "nuovi nuovi" (v. 36) e le *plantas* dei piedi si trasformano in "calcagni" (v. 44), mentre le *aves*-"volatili" (v. 69) si propongono come variante sinonimica del precedente *pájaro*-"uccello" (v. 65). La struttura quadrimembre del v. 69 viene riproposta isolando al centro i due sostantivi bisillabi (quattro invece in Aleixandre). Nel titolo *dell'[a]*e non *nell'[a]* come in Macrí e in Tentori.

Ciudad del Paraíso / Città del Paradiso

Letta alla radio durante la XV puntata de *I sentieri della poesia* il 30 agosto 1961 e pubblicata in G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 72. Datt. BN, cass. 4, n. 4, cc. 22-23 e Rai, Radio copioni, busta 2972, fasc. 24, cc. 7-9; nell'indice di quest'ultimo compare come "trad. inedita di A. Picchi", c. 2. La presenza di ben quattro dattiloscritti (da considerare anche quelli corrispondenti al progetto Curcio: BN cass. 5, n. 6, cc. 17-18 e AB-V scat. 8, n. 3, nelle due copie cc. IV-V) consente di seguire nel suo farsi l'evoluzione del processo traduttivo (per un'analisi completa rimando al cit. *Tradurre Aleixandre: un percorso in fieri*); mi limito qui a menzionare i pochi interventi operati nel passaggio dall'ultima versione Curcio alla lettura radiofonica: sparizione dell'apocope "regnar" (v. 4), riduzione del plurale "sulle teste" al singolare "sul capo" (v. 13), variazione di "fervidi" in "fervorosi" (i due emistichi corrispondono così a un endecasillabo e a un ottonario, v. 21) e di "quieta […] quieto" in "calma […] calmo" (v. 25; si noti il gioco allitterante con "cantava" e "canzone" del v. 24).

Nelle poche parole di premessa alla lettura radiofonica di questa poesia Caproni evidenziava il legame di Aleixandre con la città: "sivigliano […] ha trascorso la propria infanzia a Málaga, in una luminosa cornice d'aria marina che ha permeato l'intera sua opera"; riferendosi più direttamente ai versi aggiungeva inoltre "in Spagna, e in piena luce mediterranea, ecco la magica città, sospesa a mezz'aria fra cielo e mare" (*Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 74).

Manca in apertura l'esergo "A mi ciudad de Málaga", assente d'altronde anche nella *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí: Aleixandre l'aggiungerà solo a partire dall'edizione delle *Poesías completas* di Aguilar del 1960. La trasformazione del punto fermo che chiude il v. 18 in virgola è stata probabilmente indotta dal refuso presente nell'antologia di Macrí (il v. 19 iniziava con la minuscola); infatti Caproni generalmente si dimostra rispettoso della punteggiatura dell'originale, oltre che dei saltuari *enjambements*. Inoltre il fatto che l'edizione, sempre bilingue, delle *Poesie* di Vicente Aleixandre curata da Dario Puccini che troviamo nella biblioteca Caproni (e che includeva *Ciudad del Paraíso*) fosse uscita dall'editore palermitano Salvatore Sciascia nel 1961, cioè nello stesso anno in cui presumibilmente Caproni consegnò le sue versioni a Curcio, sottintende che non avesse avuto l'occasione di consultarla.

Nella traduzione colpisce l'attenzione ad accentuare la componente cinetica della descrizione che colloca la città "a mezz'aria" (*intermedia en los aires*, v. 5), "sospesa" (*colgada*) e "a stento frenata" (*apenas detenida*, v. 2) in un "ruzzolone a picco" (*vertical caída*, v. 3). L'accelerazione conferita a quest'ultimo sintagma si completa infatti nella successiva immagine con il maggior coinvolgimento della città che, oggettivamente sprofondata nel mare (*hundirte*, v. 6), con "tuffarti" sembra andare incontro desiderosa a quelle onde che definite *amantes* diventano teneramente "amorose".*Nunca desciendes* (v. 7) è reso felicemente con "non cali giù", *presides* è valorizzato nella sua valenza spaziale con "signoreggi" (v. 10) e *voladora* esplicitato con "in volo" (v. 32). Di *nunca arriba* si evidenzia, piuttosto che l'approdo, ancora una volta il movimento discendente: "mai cala" (v. 34). Non ci sembra casuale l'accenno allitterante della "s" che apre i vv. 1 e 2 in contrapposizione alla "m" del sintagma "monte maestoso" e l'eliminazione di "Pero tú" che, puntando a una maggiore essenzialità, rafforza il predicato "resisti", collocato direttamente in apertura al verso in perfetta specularità rispetto a "sospira" (v. 7).

LUIS CERNUDA

"El mirlo la gaviota" / "Il merlo il gabbiano"

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II. Al v. 23 durante la battitura viene cassato "sogno" (presente anche in Macrí a rendere il bisemico *sueño* spagnolo) a favore di "sonno". Corretto, sempre durante la battitura, "vi [voglia] nuocere" in "[voglia] nuocervi" (v. 15).

Appartiene a *Los placeres prohibidos*. Caproni si basò sul testo spagnolo pubblicato nella *Poesia spagnola del Novecento* del 1952 che presenta delle varianti rispetto alle edizioni successive. La traduzione rispetta la struttura enumerativa dell'originale (evidente in apertura, più volte ripresa nei versi successivi e confermata in clausola dalla ripresa anaforica dei vv. 34-36 e dal quadrimembre finale); se ne allontana solo occasionalmente, come al 17 dove l'iperbato posticipa il complemento interrompendo la serie *glicinas, magnolias, piernas, bucles* (mantenuta invece ai vv. 30-32). L'inversione di determinante e determinato muove il parallelismo dei vv. 18 e 19 parzialmente recuperato dalla ripresa chiastica di "ch'io dorma" (vv. 22 e 23). Interessante, oltre alla citata resa di *sueño* (v. 23), quella di *inconmovible* diversamente valorizzato nella sua duplice accezione ('che non si può commuovere o alterare') da Caproni con "impassibile" e da Macrí con "inalterabile" (v. 12; ant. cit. p. 355). *Niñitas* e *niños*/*niñitos* (vv. 5 e 13) sono dissimilati nel diminutivo "bambinine" e in "piccini"; da notare anche la variante cromatica che, sottolineando *suave matiz,* sfuma e porta al plurale con "rosee" il più deciso "rosa" (v. 29). *Picoteada* si scompone in "colpito dal becco" (v. 11; 'beccata'); *Con todo ello* si riduce alla particella "Ne" (v. 20), reiterata al verso successivo con "Bevine", e analogamente *retienen preso* al solo "tengon" che, lasciando sottinteso 'prigioniero', consente l'endecasillabo (v. 33): un ritmo che, rispetto all'originale (vv. 19, 22, 23, 30, 31) nella traduzione si rafforza (vv. 4, 5, 9, 12, 14, 23, 25, 28; coincidente solo il v. 23). Aggiunto ai vv. 15, 22 e 23, e senza condizionamenti metrici evidenti, il soggetto "io" omesso invece ai vv. 13 e 37.

"Déjame esta voz" / "Lasciami la voce che ho"

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

Da *Los placeres prohibidos*. Anche per questa, come per la successiva, Caproni tenne presente l'antologia di Macrí che offriva ben tredici poesie di questo poeta. Il titolo spagnolo lì pubblicato, corrispondente alla prima parte del v. 1, nella traduzione viene completato ma con la riduzione a mero articolo ("la") dell'aggettivo dimostrativo *esta* ('questa'). L'eliminazione dell'anafora *sus* rende più diretto il parallelismo con la duplice successione articolo-sostantivo-aggettivo (vv. 3 e 4). Universalizzato *mí mismo* in "se stesso" (v. 15), resi liberamente *de* ('da', v. 4) con "fra" e *guardar* ('custodire'), con il suo apparente opposto: "tener lontane" (v. 16; "vegliare" in Macrí, ant. cit. p. 357).

"Quiero con afán" / "Voglio con ansietà"

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II-III.

Riprende come titolo la prima parte del v. 1 che, da novenario, Caproni trasforma in decasillabo riproducendo e sottolineando con "ansietà" l'ossimoro sottinteso nel sintagma *afán soñoliento*. Si tenga conto comunque che, benché 'ansia' e 'ansietà' siano le prime accezioni fornite per *afán* nel dizionario Ambruzzi (che Caproni possedeva), questo vocabolo indica anche 'brama', cioè quel *deseo* menzionato da Cernuda ai successivi vv. 13 e 15. Da notare nella prima quartina la frequente presenza di dualità (*bosques y mares*, *pasa y no sabe*, *ceniciento y rápido*) che Caproni rispetta come i due bimembri finali (vv. 16 e 17); la reiterazione di *quiero*/"voglio" (vv. 1, 5, 9 e 10) è ulteriormente ribadita al v. 5 con l'aggiunta del predicato ("tenere") in parallelismo con i vv. 9 e 10. Il capovolgimento della struttura della frase (v. 11) porta alla simmetria dei verbi riflessivi "mi sento" e "mi consola" (v. 12); il più indiretto parallelismo *voy a morir* e [*voy*] *a vivir* viene maggiormente sottolineato e proiettato nel futuro, con "morirò" e "vivrò" (vv. 13 e 15). Dissimilati *leve* in "lieve e "leggero" (vv. 2 e 7) ed *enfrían*, *frialdad* e *frío* in "gelare", "gelo" e "freddo" (vv. 11, 12, 17). Attenuato, in accordo con "sogno", *rumor* in "brusio" (v. 10).

Ricordiamo, per mera curiosità, che il titolo della raccolta alla quale questa poesia appartiene, *Donde habite el olvido*, corrisponde al v. 15 della rima LXVI di Bécquer che Caproni aveva sicuramente letto; è però improbabile che avesse notato la coincidenza visto che Macrí segnalava le fonti delle poesie di Cernuda solo nel capitoletto *Giustificazione e fonti* e in forma assai sintetica.

RAFAEL ALBERTI

Elegía del niño marinero / Elegia del piccolo marinaio

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II. In apertura al v. 10 cassata con la matita la congiunzione "E" a favore di "Lui".

Manca nella versione di Caproni (presente invece in Macrí) la dedica "A Manuel Ruiz Castillo", amico di Rafael Alberti e figlio dell'editore che pubblicò *Marinero en tierra*, la raccolta a cui questa poesia appartiene. Riprodotto il ritmo delle quartine di ottonari piani e tronchi con rima consonante alternata (o abbracciata nell'ultima strofa) con il netto predominio di ottonari e frequenti rime consonanti mantenute talvolta alternate all'interno della quartina. Al v. 19, l'anticipazione di "sola" porta a un netto *enjambement.*

Come già altre volte Caproni cerca di valorizzare la resa fonica e semantica del testo: *se enajenaba* (per Macrí "se n'estasiava", ant. cit. p. 325) diventa "se ne beava" rafforzando l'apertura vocalica di "aria" (v. 12), *delgado* si intensifica con "smilzo" (v. 1), *Te fuiste* ('te n'andasti') con "Fuggisti" (v. 5), *allá* con "in fondo" e il plurale *valles* con "vallone" (v. 34). Duplicato "portami" (vv. 38 e 40) che, insieme all'anticipazione di "del mare", compensa la riduzione sillabica di *anzuelo*-"amo" (vv. 39-40); l'aggiunta del predicato "fu" rafforza la simmetria chiastica dei due esclamativi (vv. 21-22). Dissimilata la traduzione di *mar* con "onda" e "mare" (vv. 8 e 9), di *derribado/a* – mantenuto in posizione chiastica – con "a picco" e "colata" (l'aggiunta di "col" e "anche" sottolinea più che la consequenzialità la simultaneità del doppio affondamento, vv. 23-24); di *niño* con "piccolo" come nel titolo (v. 29: l'affettuosità sottintesa nel possessivo *mi* è recuperata dal diminutivo "marinarino") e nel vocativo "Piccino" (v. 37). *Remeros* ('rematori') è ben reso con il gerundio "remando" (v. 13), *guiaban* ('guidavano') con il più specifico "pilotavano" (v. 16), mentre *pinturero* recupera con "sicuro" l'eleganza eccessiva allusa dal vocabolo spagnolo (v. 31). *Helada* e *secreto* si sciolgono rispettivamente in "di gelida brina" e in "che là è celato" (vv. 18 e 36); *amortajada* si dilata nell'equivalente perifrasi "avvolto nel lenzuolo funebre" (v. 26) riagganciandosi al *flotadora* del verso precedente ("fluttua"; Macrí invece puntava su un sorriso-bandiera "abbrunato", ant. cit., p. 327). Mera traslitterazione condizionata dalla rima il "che pena!" del v. 17 (in Macrí "che fatica!", ant. cit. p. 325).

El ángel de las bodegas / L'angelo delle cantine

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II. Corretto durante la battitura, "fuori stagione" con "prima del tempo" (v. 15, II parte).

Appartiene, con la poesia successiva, a *Sobre los ángeles*. Come la precedente era stata tradotta da Macrí nella cit. *Poesia spagnola del Novecento*. Caproni abbandona le sparse assonanze in rima di Alberti. *Encalada* ed *encalan* (vv. 3, 14) vengono dissimilati con "imbiancata" e "danno la calce": il significato comunque è analogo, anima e barili sono coperti di calce; lo conferma Vicente Aleixandre nel cit. allegato alla lettera a Macrí del 25 agosto 1952 (in *Cartas italianas*, cit., p. 72). D'altronde – come si ricorderà – Rafael Alberti era andaluso e di una zona vinicola (la provincia di Cadice), evidenti quindi in questi versi le tracce del suo vissuto quotidiano.

Da segnalare al v. 6 la resa di *flotar* con l'omofono "fluttuare"; potenziato dalla trasformazione della frase affermativa in interrogativa (v. 7) il *comprobé* ("ebbi la prova") del successivo v. 8.

Los ángeles muertos / Gli angeli morti

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III.

Seguendo il testo pubblicato nella *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci sulla quale Caproni si basò per la traduzione di questa poesia, conserviamo *muerto* (invece di *difunto*, v. 11) e manteniamo frammentato in due successivi (vv. 18-19) il verso di Alberti. Non mancano, rispetto alla traduzione di Bodini lì pubblicata, varianti interessanti: *ojos* reso con "sguardo" (v. 5), *momentáneos* con "improvvisi" (v. 9), *se estampan* con "s'appiccicano" (v. 14), *rincones* col diminutivo "angolini" (v. 22). Né può passare inosservata l'interpretazione di *ausencias* con "lontananze" (v. 17; Bodini aveva preferito "nostalgie"), l'omissione di "no lejos" ('non lontano', v. 4) che estende l'anafora dai vv. 2-3 al v. 4, e l'aggiunta di quel sottinteso "vento" che, rafforzando il *polvo* di Alberti, diventa ora il soggetto che trascina in un comune mulinello polvere e pezzetti di carta (v. 23).

Dal punto di vista metrico i versi di Alberti si presentano come liberi per rima (sporadica l'assonanza in *a-o*) e per lunghezza: quinari, decasillabi, ma anche più frequenti settenari (vv. 5, 6, 8, 23), ottonari (v. 10) endecasillabi (v. 11) o versi lunghi che talvolta celano al loro interno chiari accorpamenti: un endecasillabo e un ottonario al v. 16, tre settenari al 21. Caproni si muove in modo autonomo proponendo, con solo occasionali coincidenze, analoghi versi liberi; possiamo isolare ad esempio due settenari (vv. 5 e 10), un ottonario (v. 19), due endecasillabi (vv. 23, sdrucciolo, e 25) o l'ottonario e quinario corrispondenti ai due emistichi del v. 24.

MANUEL ALTOLAGUIRRE

Tutte e cinque queste poesie sono tratte dalla seconda edizione de *Las islas invitadas*; Caproni le selezionò dalle undici incluse nella *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí. I titoli, talvolta diversi rispetto a quelli presenti nel manoscritto di Altolaguirre e nelle edizioni a stampa, corrispondono a quelli della cit. antologia.

Alma / Anima

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

La libertà metrica caratterizza questa poesia che Altolaguirre costruisce come una successione di versi di varia lunghezza, dall'endecasillabo al trisillabo; saltuarie le coincidenze con Caproni (il v. 5 endecasillabo, il 9 ottonario, il 16 settenario, il 10 e il 13 trisillabi), essendo primario il significato del testo che interpreta e di cui rende esplicite le sfumature sottintese: *andaba* diventa "s'allontanò" (v. 2, con ripresa anaforica della particella "si"), *atravesando* "s'insinua" (v. 5), *entreabiertas* "socchiuse" (v. 6, rafforzato dall'aggiunta di "spiragli"). Analogamente di *salvaba* ('evitava', v. 8) valorizza la potenzialità cinetica con "girava", *recibir un golpe* ('ricevere un colpo', v. 12) si capovolge in "picchiarvi", *vino* ('venne', v. 16) con "tornò" si ricollega all'atto di allontanarsi (v. 2). La riduzione del sintagma *sitios huecos* ('spazi vuoti') al sostantivo "cavità" (v. 4) porta allo scorrimento del predicato e all'aggiunta di un altro *enjambement* tra i vv. 4-5. Come *atravesando* (cit.) altri tre

gerundi vengono eliminati a favore di tre frasi coordinate (vv. 16-19): *corriendo* è sostituito da "di rincorsa", *escondiéndose* e *despertando* dai passati remoti "si nascose" e "svegliò"; quest'ultimo – intensificato dall'aggiunta "di soprassalto" – chiude circolarmente la poesia ricollegandosi al v. 1.

L'anima che – come abbiamo visto *supra*, p. 370 – Caproni ha inseguito nei versi di Antonio Machado torna qui come protagonista, né stupisce che proprio con questo testo si apra la breve selezione dedicata ad Altolaguirre se si pensa anche a quanto Caproni scriveva al poeta Jorge Guillén ringraziandolo dei suoi versi: "ormai fanno parte […] della mia piccola anima: di quell'angolino dell'anima dove più volentieri ci rifugiamo quando ci sentiamo più soli e più disperati" (cit. lettera del 3 settembre, in P. L. Ladrón de Guevara, *Jorge Guillén y los poetas italianos*, cit., vol. II, p. 359).

"Mis ojos grandes, pegados" / "I miei grandi occhi"

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II.

La successione di ottonari con assonanza *e-o* nei pari è resa in italiano con versi sciolti di misura diversa (dal settenario all'endecasillabo). Spostati in posizione chiastica i due predicati collocati nell'originale in clausola ai vv. 7 e 8; l'uso del presente, reiterato nello spagnolo (vv. 10-13), si proietta sull' "è" che apre il v. 11 sostituendo l'aggettivo possessivo "su" (recuperata solo alla fine del verso, per l'iperbato, l'unità della forma verbale "è sepolto"); l'anafora "che" accentua il parallelismo dei predicati *va* e *se hace* (vv. 12 e 13).

Crepúsculo / Crepuscolo

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

Gli ottonari spagnoli sono riproposti con poche eccezioni (vv. 4, 9, 10, 12, 13). Una decisa frattura sostituisce l'*enjambement* che, ai vv. 4-5, lega in un unico nesso i due predicati: "crean / que he muerto". Al v. 1 il rafforzativo *que* è sostituito dal soggetto "io" la cui presenza è invece resa più neutra in clausola con il passaggio dalla prima alla terza persona (*quiero* / "ha voglia", v. 14). Analogamente il *que* del v. 4 viene valorizzato con "Fa' che"; *se fue* si carica di intenzionalità con "è fuggita" (letteralmente 'se n'è andata', v. 2). Il riferimento all'anima menzionata nel sottotitolo è reso esplicito dal femminile "stanca", che sostituisce l'indeterminato *tengo / cansancio* (vv. 2-3; "ho / fastidio" in Macrí, ant. cit. p. 371). *Vestidos* e *traje* sono sinonimi ma il primo ha un significato più generale, per questo Macrí traduce "indumenti" (vv. 3 e 16) e "veste" (vv. 4 e 11), Caproni invece, forse considerandola ridondante, al v. 4 lascia sottintesa questa seconda voce richiamandola solo indirettamente ("Levameli!"); al v. 11 la reiterazione *mi traje con traje* è risolta con la variante "abiti" e il pronome possessivo ("fra altri abiti il mio"). La connotazione cronologica di *mañana* ('domani', v. 8) è fissata in modo chiaro con "domattina", rafforzando il successivo *temprano* ("presto"); l'aggiunta di "come" (v. 13) rende esplicita la comparazione sottintesa in Altolaguirre.

A mi madre / A mia madre

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II-III.

Di "sottilissima malinconia dello spirito" parla Caproni nel suo profilo di Altolaguirre (*infra*, p. 525); qui c'è la morte, non più invocata come nella composizione precedente, ma concretamente sperimentata come assenza della madre. Un'assenza che è dilatata nel tempo, giacché *ser* (v. 2) viene reso, non letteralmente con 'esser ', ma con "restar"; una variazione questa che si accompagna alla diversa declinazione dei tempi verbali: *faltaras* non è 'mancassi' ma "fossi mancata" e *continuarás* (v. 12) non 'continuerai' ma "continueresti". Significativa anche l'anticipazione di *allá* ("là") che porta all'eliminazione dell'*enjambement* tra i vv. 3-4 e, insieme alla frammentazione del v. 5 in due versi successivi, all'annullamento del parallelismo dei 4-5 di Altolaguirre a favore di una diversa valorizzazione degli stessi elementi che, ora scomposti, si contrappongono quasi con più forza: *là / qui*, *dove tutto è mistero* / *dove tutto è noto*. La sequenza parallela di colore-sostantivo (vv. 9-10) si inverte, mentre quella sostantivo-aggettivo dei vv. 8 e 11 si conferma. Alla diversa scansione ritmica (il settenario dell'originale torna saltuariamente, con continuità solo negli ultimi quattro versi) corrisponde la ripresa esplicita del v. 1 che, al 6, ricompare sintetizzato in un "Vorrei" sottinteso nello spagnolo. *Aires* (v. 8) è reso liberamente con "climi" (in Macrí letteralmente "aure", ant. cit. p. 373).

El amigo ausente / L'amico assente

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. IV.

Ancor più della precedente, questa poesia viene scomposta e diversamente ricomposta da Caproni che, dopo aver riproposto in apertura i due endecasillabi di Altolaguirre, prolunga il v. 4 trasformando in inciso il 5 (ormai cancellato l'*enjambement* che lo legava al precedente) e accorciando l'endecasillabo del 6 in settenario. Un altro allungamento coinvolge il ritmo settenario dei vv. 9-12 che si trasformano in due endecasillabi (uno sdrucciolo e uno piano) e un settenario. Il ritmo endecasillabico del v. 13 si conferma nei vv. 14 e 15 a cui seguono due settenari corrispondenti al settenario e all'endecasillabo spagnoli (vv. 16 e 17). Altrettanto mossa è la punteggiatura che crea pause e incisi mentre la struttura sintattica registra spostamenti, riformulazioni, sintesi: ne sono chiari esempi i vv. 13-17. Mantenuta al v. 21 l'inversione fiori-uccelli introdotta ai 15-16; ben scandito al v. 22 il bimembre ritmico dall'anticipazione della congiunzione "e" che evidenzia il parallelismo interno ai due emistichi.

En tu sonrisa / Il tuo sorriso

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Lo stesso Caproni sul dattiloscritto preparato per l'editore Curcio dichiara la provenienza del testo spagnolo di queste tre poesie: "Meno l'ultima (Valverde) dall'antologia di Macrí sui testi spagnoli secondo l'antologia di Macrí" (AB-V, scat. 8, n. 3, c. III).

En tu sonrisa appartiene a *Escrito a cada instante*, raccolta poetica pubblicata da Panero nel 1949; le altre due poesie invece sono in *Versos al Guadarrama*, del 1945; Macrí nella sua antologia le aveva collocate cronologicamente ma Caproni, pur ricavandone il testo da questo volume, le dispone – come in altri casi – seguendo un ordine proprio.

Recuperato come titolo il secondo emistichio dei vv. 1 e 11 rinunziando a *Nel tuo sorriso* di Macrí (ant. cit. p. 389) che troviamo qui invece, come nell'originale, al v. 7.

Il ritmo metrico è rispettato nella sua scansione e successione: cinque settenari (vv. 1, 10, 13, 14, 15) e diciassette endecasillabi. La rinunzia all'assonanza in *a-e* nei versi pari (imperfetta quella dei vv. 20 e 22) sembra guidare verso un potenziamento degli echi fonici. A questo va forse ricollegata l'inversione all'interno del v. 16 che, spostando in clausola la parola "sorriso", ne fa salire la presenza in rima da quattro a cinque casi (vv. 1, 5, 7, 11, 16). Altrettanto significativa la resa di *a tu lado* (v. 15) con "a te accanto" che rafforza la presenza della vocale "a" (fonosimbolicamente proiettata su "anima", vv. 13 e 14). La stessa vocale riecheggia all'inizio dei vv. 9-15: ben più incisiva infatti la breve preposizione articolata italiana "al" (insieme ad "alla" e "dalla") rispetto a *hacia* e *desde*.

Al v. 2, la variazione dell'articolo determinato in indeterminato evita la reiterazione di "il" (presente al v. 1); *entre el ramaje* ("fra le fronde" in Macrí) è sostituito da "sopra un ramo" ad accentuare la specularità della successione articolo-sostantivo (v. 6); l'aggettivo possessivo *tu*, reso con "a te", è valorizzato nella sua posizione centrale rispetto agli speculari "attonito" e "accanto" (v. 15). Eliminato al v. 8 *sonrisa* (sottinteso in "lo") ma ben compensata questa reiterazione perduta con quella del predicato "muove". Diversamente recuperata la scansione temporale *ya* (vv. 1 e 16) con i due presenti "Comincia" e "Brucia" ora collocati in apertura al verso. Interessante la resa di *suave*, un aggettivo che lega per sinestesia l'odore della terra a quello del sorriso (vv. 4 e 5) e che Caproni, tra le possibili accezioni, sceglie di rendere con "grato" (Macrí, puntando sull'intensità, si era mantenuto letterale con "soave", ant. cit., 1952, p. 389).

Por donde van las águilas / Dove vanno le aquile

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II.

Anche in questo caso il ritmo è fedelmente riprodotto con alessandrini (7+7, piani o sdrucciolo in cesura; imperfetto il v. 4), viene abbandonata invece la rima consonante alternata: si ripete solo per la coincidenza delle parole quella in *-enta* ai vv. 1, 3, 5 poi riecheggiata al v. 4 con l'assonanza *e-a*; legati dall'assonanza in *a-a* i vv. 11-12. Ricreati gli *enjambements* (vv. 5-6, 9-10, 11-12, 13-14) e le pause ritmiche di bimembri e trimembri (vv. 3, 4, 6, 11; 9).

La traduzione, fedele al testo spagnolo, ne riproduce e talvolta accentua gli artifici retorici: le personificazioni (la luce sonnolenta del v. 5 e la sera che dorme del v. 14), le sinestesie (i sentieri caldi del v. 4 e il silenzio fiamma del v. 8) e gli ossimori (il sole freddo del v. 6). La luce, ad esempio, da *oscura* si fa "buia" (v. 1), un attributo quest'ultimo che ritorna all'ultimo verso (il 14) come equivalente di *sombría.* Opposto invece il caso di *flota* ('galleggia') che viene tradotto al v. 2 con "si libra" (come in Macrí), collegato al volo delle aquile, e al v. 11 – ormai acquietata la spinta del movimento – con "fluttua vaga" (differenziate quindi luce e pace). Al v. 6 la variazione di *rama* ('ramo') in "fronda" rafforza fonosimbolicamente, con "fugge e "freddo", la presenza della fricativa "f" che accompagna la fuga-volo, mentre *vaho* ('vapore', v. 10) si umanizza ossimoricamente con "fiato". Letterale la traduzione di *propia lejanía* (v. 12) che Macrí aveva reso liberamente con "intimo orizzonte".

Lejana como Dios / Lontana come Dio

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

Questa poesia, come le due precedenti, è tratta da *Escrito a cada instante* e ha sullo sfondo quella tematica religiosa a cui anche Caproni accenna nel suo profilo del poeta (*infra*, p. 533): in tutte e tre compare l'anima; nelle ultime due Dio è esplicitamente menzionato, in questo caso anche nel titolo, che corrisponde al primo emistichio del v. 2.

L'alternanza di endecasillabi e settenari dell'originale viene riproposta ma con alcune varianti: un endecasillabo diventa settenario (v. 3) e tre settenari rispettivamente due ottonari, uno piano e uno sdrucciolo, e un quinario (vv. 5, 6 e 16). L'assonanza in *o-a* nei pari spagnoli (imperfetta quella del v. 6) è ripresa da Caproni ai vv. 2, 4, 8, 10, 15, 16 ed è integrata da quella *a-a* dei 3 e 5.

Tras, tradotto con "oltre" per usufruire della sinalefe (v. 1), va inteso naturalmente in senso cronologico ('dopo') pur giocando l'avverbio italiano, in forma sottintesa, con quell'accezione spaziale che "alta" e "lontana" richiamano. L'anafora dei vv. 2 e 5 scompare valorizzando, in apertura a quest'ultimo verso, "anima" che risulta così collocata in chiasmo con "attonita" (v. 6). Accentuato l'*enjambement* dei vv. 12-13 e intensificati

semanticamente *está [...] todavía* (la cui intenzionalità è sottolineata da "insiste", v. 11) e *imposible*, che diventa "atroce" (v. 13). Sintetizzato il v. 13 di Panero con l'eliminazione della ripresa parallelistica "es solo tuya" / "es toda".

JOSÉ MARTÍ

Queste poesie sono le quattro selezionate nella *Poesia ispanoamericana del 900* curata da Tentori Montalto (Guanda, Bologna 1957), anche se in quest'ultima sotto il titolo *Versos sencillos* comparivano, invece di una, due composizioni numerate rispettivamente VI e XXVII. Da questa antologia Caproni eredita i testi spagnoli e i titoli, assenti invece nell'edizione cubana delle *Poesías completas* di Martí (1953) che presentano anche una diversa numerazione delle poesie. *Versos sencillos* è – come noto – il titolo di una raccolta poetica, alla quale appartengono le prime tre poesie tradotte da Caproni.

Mi verso / Il mio verso

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Gli ottonari ossitoni e parossitoni dell'originale sono resi con maggiore libertà così come la rima consonante abbracciata che ritorna ai vv. 1 e 4, 5 e 7, 9 e 12, 13 e 16. La connotazione floreale di *echa* ("manda" in Tentori) si dinamizza con "sboccia" (v. 6), che viene riecheggiato nel successivo, e parzialmente allitterante, "sgorga"; quest'ultimo predicato sostituisce *surtidor* ('getto d'acqua') e stabilisce un'equiparazione esplicita ("uguale", v. 7). Dissimilata la traduzione di *monte*, "monte" al v. 12 e "montagna" ai vv. 1 e 3; privilegiata la resa omofona di *agrada* (v. 13).

Los hombres de mármol / Gli uomini di marmo

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II.

Accentuando la struttura tripartita del v. 1 Caproni privilegia l'aggettivo "marmorei" rispetto al letterale "di marmo" mantenuto nel titolo e nel verso di chiusura. Oltre all'assonanza in *o-i* che chiude i vv. 1 e 3 sono forse ancora gli echi vocalici interni a quest'ultimo verso a suggerire l'inversione soggetto-verbo: "riposano […] gli eroi". È infatti evidente l'attenzione a introdurre rime consonanti (vv. 9 e 12; 10 e 11, 31, 32 e 33) e richiami assonanti (l'*o-e* dei 15 e 19, l'*o-i* dei 20, 21); l'eco in *e-o* dal v. 13 sembra guidare alla variazione di *lloroso* ('piangente') nel gerundio "piangendo" (v. 17). Rispettati i numerosi *enjambements,* singoli o in successione (come ai vv. 6-12 e 31-35), e la frattura del sintagma "las manos / de piedra" che attenua, spostandola in clausola, la specularità dei predicati "beso"-"abren" (v. 8). Da notare l'accentuazione ossimorica di solide pietre che non solo 'tremano' ma "tremolano" (v. 10; *tiemblan* rimarrà invece "tremano" al v. 4 di *Albero dell'anima*) e l'intensificazione di *Échame* ('Getta') reso con "scaraventa" a sottolineare la violenza del movimento (v. 30).

Versos sencillos / Versi semplici

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II-III.

Alla misura metrica delle quartine di ottonari con rima tronca autonomamente assonante nei versi pari di Martí, corrisponde in Caproni una successione quasi costante di ottonari piani non rimati (si veda però l'assonanza in *o-e* dei vv. 10 e 12). Decisamente efficace l'immagine dell'ancora dell'imbarcazione che, trasformata quasi in vessillo, acquista con "alza" un movimento ascensionale (v. 18): questa variante porta alla frattura del nesso *lleva rota* (letteralmente "ha rotta" in Tentori) di cui rimane solo l'attributo, "rotta", favorendo la scansione quadrimembre del verso. Altrettanto significativa è la resa di *angustia* (v. 21) con la metonimia "spina" direttamente legata a "sangue" e a "cranio" (vv. 15 e 23) quasi in una dimensione martirologica coerentemente completata dalla *pietas* che accompagna la scelta del predicato "adagiare" (*acuesto*, 'corico'; "sdraio" in Tentori, vv. 23 e 24).

Árbol del alma / Albero dell'anima

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III.

Appartiene alla raccolta *Versos libres*. Nelle cit. *Poesías completas* di José Martí, Ed. Aguilar para la Librería económica, La Habana 1953 (e in altre edizioni successive) figura col titolo *Árbol de mi alma*. Il v. 1, nell'antologia di Tentori, recita "Como un aire que cruza el aire claro" ma si tratta di un errore per "Como un ave que cruza el aire claro" (cfr. le cit. *Poesías completas*, p. 161). Inevitabilmente questa errata trascrizione passa nella traduzione di Caproni che cerca di darle un senso dissimilando *aire* in "brezza" e "aria"; si noti anche il tentativo di recuperare l'omofonia speculare di *aire/aire* mediante la reiterazione, nel secondo emistichio, di vocali affini: t*agl**ia***, ch*iara*, *aria* (dal punto di vista fonico va segnalato, al successivo v. 11, la riproposta dell'allitterazione *todo tuyo* con "*t'a*ppar*tie*ne in*te*ro"). Al v. 2, l'eliminazione dell'iperbato porta alla costruzione fluida del discorso e allo spostamento della pausa al successivo v. 3, costruito come bimembre ritmico. Conservato il ritmo endecasillabico dell'originale.

È scelto forse per valorizzarne l'innocenza, il "bambino" del v. 5 (*mancebo* sarebbe infatti 'ragazzo') a cui si attribuisce non il primo abbraccio (*abrazo*) ma il primo "bacio" (v. 6); ed è significativo – come risulta dal dattiloscritto dell'AB-V – che Caproni avesse inizialmente tradotto *hermosura* (v. 6) con "ragazza", poi cassata a favore della fedeltà alla sineddoche "bellezza". Felice la resa al v. 8 di *lenguaraces obreras* con "pettegole

serve" ("loquaci servette" in AB-V) e ai vv. 17 e 18 di *comido* ('mangiato') e *césped* ('prato') con gli omofoni "corroso" e "cespo". Più complessa la traduzione di *enajenado* (v. 20) che Tentori aveva sciolto in una dualità ("turbato e rapito") e che Caproni cerca di interpretare con "dissennato" valorizzando, tra le accezioni di questo vocabolo spagnolo, la non ragionevolezza e la disponibilità alla rinunzia di ciò che è proprio.

RUBÉN DARÍO

Il testo di queste quattro poesie Caproni lo ricavò dalle due antologie che ben conosceva: quella della *Poesia spagnola del Novecento* di Oreste Macrí (Guanda, Parma 1952), che si apriva con una decina di composizioni di questo poeta, e quella della *Poesia ispano-americana del 900* di Francesco Tentori Montalto (Guanda, 1957) dove ne trovò ben ventuno, quasi tutte non coincidenti. A questa seconda antologia – che definiva "eccellente" – rimandava tra l'altro per due traduzioni di Tentori che aggiungeva alle proprie per Curcio (risulta dalla clausola del profilo di Darío in AB-V, scat. 8, n. 3, c. I).

Programa matinal / Programma mattutino

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Appartiene, come le ultime due, a *Cantos de vida y esperanza*; e sempre come le ultime due, era già stata tradotta da Tentori.

La rima consonante alternata di ogni quartina, costante in Darío, è riprodotta parzialmente: in forma completa nella prima e quarta strofa, solo nei versi dispari nella seconda, terza e quinta strofa (vv. 5 e 7, 9 e 11, 17 e 19). La versione di Caproni si distanzia da quella di Tentori per la scelta di vocaboli più colloquiali: si pensi a "Dai grappoli spremiamo" per *Exprimamos de los racimos*, v. 13 (in Tentori "Distilliamo dai racemi") e a "sbornie" per *champañas* (v. 16; in Tentori, "ebrezze"). Rispetto allo spagnolo, risaltano l'intensificazione "amiamola" (v. 10) e la riduzione al singolare del plurale 'remi' (v. 8) che si lega alla più intensa percezione del *marfil*-"avorio" che, come in Tentori, diventa "puro".

Epitalamio bárbaro / Epitalamio barbaro

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II. Al v. 1 una correzione dattiloscritta cassa il più letterale "L'alba non appare ancora" (coincidente con Macrí), sostituendolo con "Tarda a venire l'alba"; infatti "tarda", subito riecheggiata in "alba", si presenta in assonanza con il predicato "canta" che apre il v. 2, ponendosi così quasi in opposizione speculare rispetto alla rima consonante *-oro* degli stessi vv. 1-2.

Da *Prosas profanas y otros poemas*. Manca nella traduzione la dedica allo scrittore argentino presente invece nell'edizione bilingue della *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí ("A Lugones", ant. cit., p. 6). Inoltre nell'unico dattiloscritto rimasto – che trascriviamo – manca il v. 4, così che la traduzione si presenta come una successione di sei rime baciate; né è dato sapere, mancando la battitura definitiva, se si sia trattato di una mera svista o di un'intenzionale omissione (le parentesi quadre sono nostre). Perfettamente ricreati gli alessandrini (7+7) con rima consonante dell'originale.

Caproni abbandona la metafora *aliento* ('respiro') stabilendo con "nebbia" una gradazione d'intensità rispetto al successivo "bruma" (v. 3). L'uso della forma arcaica "cavaliero" consente la rima (v. 5); nella traduzione emerge il passaggio dall'impersonale *se ve* a "vedi" (v. 6), l'aggiunta di "quasi" a rafforzare con la forma appositiva l'identificazione cavallo-lampo (v. 7) e la variazione del predicato in clausola al v. 9 (ciò che si determina non è più il ricamo eseguito dalla naiade, *ejecuta*, ma le modalità dell'interruzione, "s'affretta").

Supponiamo che Caproni fosse rimasto colpito da questa poesia per la decisa presenza della musica. Il mare che canta accompagnato dal coro delle ninfe, il bosco che offre l'inno dei suoi uccelli-flauti e la tribù che ulula sono infatti i componenti di questa singolare e sottintesa 'orchestra' alla quale non manca, in un succedersi di movimento e pausa, un direttore che "trattiene la bacchetta" (*detiene la batuta*, v. 11).

"¡Torres de Dios! ¡Poetas!" / "Torri di Dio! Poeti!"

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II. Significative le due cassature dattiloscritte che trasformano il letterale "un giorno" nel più specifico "un'ora" (v. 7) e, per esigenze di rima, "si diverte" in "si sollazza" (v. 12).

Non stupisce che Caproni abbia deciso di offrire la versione di questa poesia, che già Macrí e Tentori avevano selezionato e tradotto nelle rispettive antologie, dato che ha come protagonisti i poeti. La dominante alternanza di settenari ed endecasillabi viene riprodotta mentre la variata rima consonante spagnola è sostituita da più saltuarie rime consonanti (vv. 3 e 4; 7, 10 e 11; 12 e 14; 15 e 16; 19 e 21: rafforzate poi quest'ultime dall'assonanza con il v. 20) completate dall'eco in *-ía* dei vv. 8 e 13.

Nella traduzione si rileva la dissimilazione cronologica di *todavía* al v. 10 "fino allora" e all'11 "ancora", l'ottima resa della contrapposizione *de abajo* / *excelentes* (vv. 15 e 16) con "abietti" / "eletti" (dove la spinta verticale si valorizza qualitativamente in senso novotestamentario), di *tiende a* con "assalgono" (v. 16; "assale" in Macrí, più letteralmente "si dirige" in Tentori, ant. cit., pp. 15 e 89), di *codicia* con "agogna" (v. 17; "brama" in Macrí e Tentori, *ibidem*) e di *recelo* con "tremore" quasi ad anticipare il successivo "brezza" (vv. 20 e 21).

Lo fatal / Il fatale

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II-III.

Manca, come in Tentori, la dedica "A René Pérez", noto pianista cileno.

I dominanti alessandrini con rima alternata vengono ricreati con sporadiche rime consonanti (regolarizzati con due settenari gli ultimi due versi). Caproni sceglie come equivalente di *pesadumbre* "travaglio" (v. 4) mettendo in evidenza oltre alla "pena" (proposta da Tentori, ant. cit., p. 93) anche la fatica. Per *haber sido* invece ricorre felicemente al predicato latino *fuisse* ed è tra l'altro questa l'unica differenza introdotta al v. 6 rispetto a Tentori la cui resa ("fra il timor d'esser stati e un futuro terrore…", *ibidem*) doveva averlo particolarmente colpito poiché la evidenziava in margine sulla sua copia della *Poesia ispano-americana del 900* (Biblioteca Marconi, IC 1070, p. 93). Ma, tornando all'insieme della traduzione, vanno segnalate la rinunzia al *que* relativo a favore di un verso ritmicamente bimembre (v. 1; forse come compensazione all'abbandono della reiterazione *dolor*, v. 3); l'intensificazione di *más* ('più') con "più ancora" e di *espanto* ('paura') con "sgomento" (vv. 2 e 7), la resa più assoluta di *no saber nada* col sintetico "non sapere" (v. 5; soppressa la reiterazione di *ser*). Attenuato il violento *enjambement* che nell'originale spezza il nesso *por lo que* ("per ciò", v. 8).

GABRIELA MISTRAL

Día / Giorno

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II. Varie correzioni manoscritte: "un giorno" è sostituito con "eppure" (v. 19), cassato e riscritto "dì" ai vv. 11 e 13, eliminati durante la battitura gli articoli *le* e *un* per evidenti esigenze metriche (vv. 18, 29 e 30).

Compare, come le due successive, nell'antologia di Tentori, che offriva un ventaglio di ben ventitré poesie. La lunghezza del verso della Mistral (novenari e decasillabi) è riprodotta più liberamente con ottonari, decasillabi, rari settenari e un endecasillabo; mentre l'assonanza *i-a* nei pari riecheggia ai vv. 6, 9, 14, 15, 17. Spicca la rima consonante dei vv. 11-12, rafforzata all'interno del verso mediante la variazione di due passati remoti e di un imperfetto in tre participi passati: "ignor*ato*", "sospett*ato*", "annunzi*ato*". *A ninguno […] / […] se parecía* si sintetizza in "dissimile da" (v. 20) ed *encontrarnos* si sostantivizza nel sintagma "nostri incontri" (v. 1) che rende più esplicita la presenza del 'noi'; Caproni la sottolinea anche ai vv. 28 e 35 con l'aggiunta dell'aggettivo possessivo ("nostra vita") o del soggetto "noi".

Il titolo corrisponde alla traduzione dello spagnolo *Día* e come tale lo ritroviamo tutte le volte che questa parola compare nella poesia (vv. 1, 3, 9, 16, 22, 30, 48), quando però Caproni l'aggiunge usa un diverso sinonimo, peraltro omofono alla voce spagnola: "dì" (unica eccezione, inevitabile, è la ripresa chiastica il "giorno" che, al v. 17, sostituisce *lo mismo*). Questo monosillabo ripetuto in apertura ai vv. 11 e 13, diversamente riecheggiato nel "da" del 12, compensa in parte la perdita dell'allitterazione *que*. L'anafora dei vv. 36-38 scompare per la conversione del triplice complemento finale in due complementi oggetto ("omaggio" e "gratitudine") e in un complemento causale ("pel suo […] sgorgo") che, proseguendo la dualità "per la terra e l'aria", ricostituiscono una sia pur diversa triade reiterativa.

Dal punto di vista semantico va segnalata, al v. 4, la resa di *ardentia* ("ardore" in Tentori, ant. cit., p. 141) con l'omofono e più culto "ardenza", ma per una migliore comprensione del verso si ricordi che questo vocabolo spagnolo indica anche un colore, e precisamente il riflesso fosforescente che si può intravedere sulla superficie del mare. Da notare la valorizzazione sonora di *con esquilas* in "tutte campanacci" (v. 8) e quella quantitativa dell'articolo *los* in "ogni altro" (v. 22). Interessante la resa di *Tenga talla* (v. 22, 'abbia statura') con "S'erga" che ne rende esplicita la spinta ascensionale essendo richiamata la "mole imponente" del bue (*alzada* è letteralmente 'statura') dall'aggiunta, per il carro, dell'attributo "grave" (vv. 23-24); di *caiga* ('cada') con "si spenga" che, legato a favilla, punta ora piuttosto che sul movimento sulla lucentezza (v. 39). *Sin pisada se venía* ("senz'orma egli veniva" in Tentori, ant. cit. p. 140) varia in "senza rumor di passi" sottolineando più della leggerezza dell'andatura la sua diretta conseguenza (v. 14); *lo escoja* e *lo haga* si riducono al solo "lo elegga" (v. 27); *se vuelquen*, cassato l'iniziale "si versi", è tradotto con "sfoci" (v. 41). L'esaustività sottintesa in *sus especies de [maravilla]* diventa esplicita in "tutto che in lui è [meraviglia]" (v. 42) mentre *puntadas* (v. 50; cassato durante la battitura il precedente e letterale "punti", AB-V, c. II) si trasforma per metonimia in "cucitura", più direttamente legato a "Cuciamolo" (*Lo cosamos*, v. 43). Trascritto minuscolo il "chi" maiuscolo nello spagnolo (v. 36).

Paraíso / Paradiso

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

Appartiene, come *Día* e *Beber*, alla raccolta *Tala* che la Mistral pubblicò a Buenos Aires nel 1938 (Caproni la menziona con altre nel suo profilo). Al contrario delle altre due questa poesia registra, insieme al ritmo del novenario, la presenza solo saltuaria di assonanze (*e-o* ai vv. 2, 7, 19 e *a-a* ai 5 e 6) essendo invece primaria la ripetizione in clausola di *oro* (vv. 1, 3, poi 13) e di *Tiempo* (vv. 10 e 11), riecheggiato quest'ultimo in *tiembla* (v. 9). Caproni rispetta e rafforza questa scelta (più libera la misura del verso) ricollocando in clausola "oro" e riproducendo la triade *tiembla/tiempo/Tiempo* ma invertendola: "trema" in clausola a due versi (8 e 9) e "Tempo" in clausola a uno (l'11) ma ribadito al 14 (lo si noti poi in posizione chiastica al 12). Da aggiungere, sempre in rima, la reiterazione "parla"/"parla" (vv. 5 e 6).

Né ci sembra casuale, al v. 1, l'anticipazione di *tendida* ('distesa') resa con il più intenso "Espansa" la cui

vocale iniziale ribadisce l'eco in "e" che, corrispondendo alla *y* spagnola, scandisce l'apertura del secondo verso delle prime tre strofe (vv. 2, 5, 8). Differenziata invece con "sul" spaziale (vv. 6 e 9) e "quando" temporale (vv. 11 e 14) la reiterazione *en* con cui la Mistral apre il terzo verso della II e III strofa e il secondo della IV e V. La tendenza reiterativa di questa poesia (si noti anche *cuerpo* / "corpo" ai vv. 3, 4 e 5) si conferma al v. 7 – dove al duplice *aliento* corrisponde l'omofono "alito" (preferito a 'respiro') – e si intensifica al verso successivo (l'8) dove *cara* ("volto") viene duplicato sciogliendo *de él* in "all'altro volto" (v. 8; cassata in fase di battitura la resa della preposizione articolata con "a quel", AB-V, c. II).

Reinterpretata la IV strofa, in particolare al v. 11 la resa di *Acordarse* con "Memoria" e di *afligidos* ('afflitti') con il più intenso "umiliati" si completa con la variazione di *tenían Tiempo* ('avevano tempo') in "eravamo […] nel Tempo".

Beber / Bere

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. III. Cassati con la matita "tutti nell' " e "rompendosi" a favore di "in" e "per frangersi" (vv. 2 e 8); eliminato l'articolo al v. 34. L'attributo "fresco", battuto istintivamente al v. 28 in associazione a "cocco", per recuperare *de agua* viene subito cassato e sostituito da "spaccò" (*rompió*).

Manca nella traduzione di Caproni (e in Tentori) la dedica "Al Dr. Pedro de Alba". Se nella prima composizione qui pubblicata, *Giorno*, si ritrovano due temi base della poesia della Mistral – la natura campestre e l'elemento religioso (la sua attenzione ai testi biblici è richiamata dalla citazione di Giuseppe e i suoi fratelli, vv. 19-20), qui ne troviamo un terzo e cioè il ricordo dell'infanzia e della propria terra con i suoi paesaggi. Il tutto è scandito nei versi pari dall'assonanza *a-a* (imperfetta quella del v. 42) che, fonosimbolicamente legata ad *agua*, Caproni riproduce fino al v. 16 e che poi riprende saltuariamente. Forse anche alla presenza di questa vocale si deve la scelta, al v. 34, di tradurre *madre* con il più intimo "mamma" che viene poi aggiunto al v. 40 in sostituzione del predicato *tengo*, già presente al precedente v. 39 e ben interpretato con "In me c'è".

Viene eliminata la reiterazione di *sorbo* ('sorso') – sottintesa in "altro" (*otro*, v. 35) – e di *gestos* la cui ripresa è reinterpretata figurativamente con "in atto" (vv. 2 e 44). Si ripete con "bevvi" e "beve" (vv. 29 e 32; 29 e 31 invece nello spagnolo) la declinazione dell'infinito *beber* del titolo con un richiamo alle duplicazioni interne ai vv. 5 e 19; l'ora cit. "bevvi" (v. 29) si pone quasi in parallelismo con il "bevvi" del v. 32 collocato da Caproni in apertura al verso (in clausola invece nella Mistral).

Il *salté* del v. 5 s'iperbolizza con "volai", essendo peraltro l'immagine dello scendere dall'altura (il paesaggio è quello delle Ande) quasi omologata su quella del fiume, mentre la cascata – seguendo la consistenza filiforme dell'acqua che cade – da *crinada* ('crinita') diventa una "criniera" (v. 7). Il gesto di bere facendo aderire la bocca alla sorgente gorgogliante (*hervidero*), reso con "Misi la bocca tra le spume", sembra voler proseguire l'immagine del cavallo proponendo un'acqua-morso (v. 9). Diversamente valorizzati *estaba dentro* ('stava dentro') che diventa "lo sentivo" (v. 18), *yo supe* che presupponendo la conoscenza si trasforma in "mi sovvenne" (v. 21) e *veía* che diventa più specifico con "guardavo" (v. 36). *Día / de cigarras* si intensifica in un "giorno / tutto cicale" (vv. 13-14); *cien*, 'cento', diventa indeterminato con "tante" (v. 26); *niñeces* ('infanzia') per metonimia passa a "bambina" che è più direttamente collegata a "mamma" per l'analoga posizione in clausola (vv. 33-34; cancellato sul dattiloscritto l'articolo "la", AB-V, c. III).

CÉSAR VALLEJO

Ágape / Agape

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I. Corretto durante la battitura "resta" con "rimane" (v. 8), cassato con la matita il letterale "gridare" a favore di "urlare" (v. 11).

Appartiene alla prima raccolta, *Los heraldos negros*; con *Pietra nera su una pietra bianca* siamo invece ai postumi *Poemas humanos*. La ridotta scelta di Caproni, solo due testi brevi, non è però legata all'intento di rappresentare queste due raccolte cronologicamente distanti visto che Tentori non precisava la datazione né la provenienza dei ventiquattro testi antologizzati.

La misura endecasillabica di questa poesia – interrotta in Vallejo solo da due settenari (vv. 10 e 16) e ritmata autonomamente nelle strofe dall'assonanza (*a-a* nella I e III, *e-o* nella II, *e-a* nella IV e V, *i-a* nella VI, *a-e* nella VII) – è resa nella traduzione in forma prevalentemente libera per rima e lunghezza: gli endecasillabi sono occasionali e le assonanze rare (*u-i*, vv. 9 e 11; *i-a* 13 e 15).

Il tema trattato è suggerito dal titolo che rimanda al convito fraterno e all'idea di un amore-dono legato alla prima tradizione cristiana, Caproni lo evidenzia spostando in apertura al verso i sostantivi "nessuno" e "nulla" (vv. 1 e 2), eliminato però quest'ultimo al v. 7 dove la reiterazione dei predicati *preguntar* e *pedir*, resi letteralmente ai vv. 1 e 2, viene dissimilata con "farmi domande o richieste". La connotazione temporale "oggi" / "stasera" risulta evidenziata in apertura dallo slittamento in posizione chiastica, reiterata – come nello spagnolo – nell'ultima strofa dove "stasera" sintetizza la doppia precisazione *hoy* e *esta tarde* a favore del rafforzativo "come" che introduce l'esclamazione (v. 17). Quest'avverbio, omesso nel parallelo emistichio del v. 5 per lasciare spazio a *poco*/"abbastanza", stabilisce un'evidente gradazione d'intensità che segue il progressivo svolgersi della poesia.

Piedra negra sobre piedra blanca / Pietra nera su una pietra bianca

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Rispetto ai quattordici versi scanditi dal ritmo endecasillabico (tranne il v. 10) e legati dall'assonanza (*e-o*, *o-o*, *a-a*, *u-o*, imperfetta, e *i-o*) in Caproni troviamo ancora una volta un'alternanza di versi vari (ridotti gli endecasillabi a pochi esempi) mentre l'assonanza si concentra nella seconda quartina, che è scandita dall'eco *o-o*. Anzi forse proprio alla volontà di mantenere questa rima si deve l'aggiunta di "mica troppo" (v. 6) e la traduzione di *vuelto* con "volto" (v. 7) per esprimere la ripresa di uno stato di solitudine ("sono solo" aveva tradotto Tentori sintetizzando *me he vuelto / […] a verme solo*, ant. cit., p. 207). Attenuata l'anafora dei vv. 1 e 3 per l'aggiunta del soggetto "Io"; iperbolizzato *palo* (v. 11; 'bastone') con "trave". Da notare la resa del plurale *los días jueves* con l'*enjambement* "i vari / giovedì" che sembra voler sottolineare una diversa gradazione semantica rispetto all'indifferenziato *jueves* del v. 4; questo dei vv. 12-13 richiama in forma sottintesa la Passione di Cristo (al giovedì infatti, secondo la liturgia, si lega l'Ultima Cena oltre che l'inizio della celebrazione della Passione). La pietra nera è quella che, già presso i romani, contrassegnava i giorni infausti; qui sono legati all'idea della morte (già presente nella precedente poesia).

ALFONSO CORTÉS

Clarín / Tromba

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I.

Come per le tre successive Caproni opera la sua selezione sull'antologia di Tentori che per quest'autore gli offriva una scelta più ridotta, con solo otto poesie (comprese infatti tra queste anche le tre incluse da Tentori nell'antologia di Bertolucci).

Gli alessandrini (7+7) dell'originale tornano nella traduzione completati dalla rima consonante che, da alternata negli otto versi, diventa tale solo nei dispari; ma si noti la rima interna "suonare"-"lanciare" (vv. 2 e 3) e sparsi echi allitteranti come "aspetta"-"appesa" e "bronzo"-"brunito" (vv. 1-6). Oltre all'ora citato "lanciare" (v. 3), iperbole del *dar* spagnolo, risalta il v. 4 per l'iperbato che sposta in clausola *que filtren* (trasformato in "penetranti") e per la resa culta di *éter de seda* (letteralmente 'etere di seta') con "etra serico". Eliminato l'io soggetto (*yo*, v. 5) che in Cortés scandiva più nettamente il passaggio alla seconda parte della poesia dedicata al ricordo. Legati al *clarín*-"tromba" – e alla sonorità che l'accompagna (quella militare dell'invito al silenzio e le "chiare diane" della sveglia mattutina) – gli "squilli" e la "musica" che, ai vv. 7 e 8, Caproni sceglie come equivalenti dei più indeterminati *acentos* e *sonido* (Tentori aveva mantenuto invece "accento" e "suono": ant. cit., p. 239).

Aire / Aria

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. I. Cassato con la penna "reca" e sostituito da "spinge" (*trae*, v. 2).

Passando dall'oggettivo al soggettivo *Suena* diventa "S'ode" mentre *aire* ('aria', v. 1) si fa esplicito con "canto". Significativa la traduzione del successivo *trae* ('porta') che acquista intenzionalità e forza con "spinge" (v. 2). Mantenendosi, come sua abitudine, fedele al testo spagnolo, Caproni ripete al v. 3 il sintagma "un canto di bimbo" del v. 1 (ora "il canto del bimbo") e, ricollegandosi ai suoi *pasitos cansados* (resi col culto "stracchi passetti"), valorizza con "s'aggira" l'inerte reiterazione che il predicato *rueda* ('gira') può sottintendere; opposta invece la scelta di Tentori – ci piace ricordarla visto che Caproni inevitabilmente la conosceva – che puntava sul movimento rotatorio e variava il suo "aria di bimbo" in un'"aria bambina" che, come una danzatrice, "ruota con l'oboe" (ant. cit., p. 241). Dissimilata al v. 5 con "incanti" l'"estasi" del v. 2, forse per prolungare con un'eco interna (con "crepuscol*a*-r*i*") la rima consonante pass*etti*-t*etti* appena proposta (vv. 3-4). La rima consonante (baciata o alternata) costante in Cortés ritorna ai vv. 3-4 (riecheggiata nell'assonanza *e-i* al 6) e ai finali vv. 10 e 12; alessandrini anche in Caproni i vv. 1-4. Da notare la resa del plurale *deseos* con il singolare "gran voglia" (v. 7) e di *pliegues* ('pieghe') con "crespe" direttamente legato a "spuma" (v. 11).

El silencio / Il silenzio

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

La rima consonante abbracciata che accompagna le quattro quartine di novenari alternati a un alessandrino nel terzo verso di ogni strofa (ma si aggiunge l'endecasillabo del v. 14) diventa meno vincolante in Caproni: ricreata la rima consonante abbracciata nella prima quartina e limitata, nelle tre successive, al primo e quarto verso; più libero il ritmo, che tende a riprodurre gli alessandrini, alternando ai novenari altri versi di varia lunghezza (dal settenario all'endecasillabo). Conservati gli *enjambements* tra i versi e le strofe con eccezione di quello dei vv. 13-14 per la posticipazione dell'inciso. Legate anche ai condizionamenti imposti dalla rima le equivalenze *pensamientos*-"sentimenti" (v. 4) e *tristes ojos*-"triste occhio" (v. 9).

Fragmento / Frammento

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, c. II.

A parte i primi due versi legati dalla rima baciata consonante siamo di fronte a una composizione metricamente libera per ritmo e versi che, all'*enjambement* portato ora alla massima forzatura, aggiunge la

frattura di sostantivi e verbi (vv. 11 e 12); Caproni li riproduce recuperando in clausola (vv. 14 e 16) la rima iniziale di Cortés. L'allitterante *rodaría roto* (v. 9), letteralmente 'rotolerebbe rotto', è reso con "cadrebbe in frantumi" ("cadrebbe in frammenti" in Tentori, ant. cit., p. 247) puntando su un più veloce movimento verticale e recuperando poi, non più in clausola alla terza strofa ma alla quarta, l'eco allitterante perduta con la diversa allitterazione "aerei […] aromi" ("en el aire […] los perfumes", v. 13). Intenzionalmente variati *de ti* in "con te" (v. 13) e, per le accennate ragioni rimiche, *alma* ('anima') in "cuore" (v. 14).

PABLO NERUDA

Amor América (1400) / Amore America (1400)

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. I-II. Cassato, durante la battitura "irremovibili", per "immobili" (*inmóbiles*, v. 4).

Appartiene, come la successiva, al famosissimo *Canto general* (si veda *infra*, la nota 274 a p. 493). Delle duecentotrentuno poesie che lo compongono, Tentori nella sua antologia ne aveva riprodotte venti, tra queste Caproni ne sceglierà due (ignorando le otto da altre raccolte). Questa prima apre il poema e la sezione *La lámpara en la tierra* rimandando – come indica la data che ne completa il titolo – a un periodo precedente alla scoperta dell'America ("Antes de la peluca y la casaca", v. 1), per questo vi troviamo sparsi riferimenti a popolazioni indigene: i chibcha (v. 9), gli araucani (v. 10), gli zapoteca (v. 39) e gli inca (con l'aggettivo *incásico*, v. 34).

La traduzione segue il fluire della narrazione senza modificarne la costruzione (scarsissime le inversioni), né offrire interpretazioni di particolare rilievo. Si veda comunque l'*arteriales* reso con "arteriosi" (v. 2) e *rosa salvaje* con "rosa canina" (v. 20; "rosa selvatica" invece in Tentori, ant. cit. p. 298), il plurale *palmas* uniformato al dominante singolare (v. 6), il predicato *apreté* ('strinsi') rafforzato in "chiusi" (v. 37) e il complemento *de mi boca* variato in "in bocca" (v. 46). Predominante nell'italiano, come nello spagnolo, la presenza di versi bimembri e di dualità che ritmano il testo, le rime sono praticamente assenti, incostante la lunghezza del verso.

Llegará el día / Verrà il giorno

Traduzione inedita. Datt. AB-V, scat. 8, n. 3, cc. II-III. Cassati durante la battitura i letterali "alle" "e alle alture" (vv. 37 e 38).

Chiude la quarta sezione del poema dedicata a *Los libertadores*, proprio questa parola compare infatti in apertura. In Neruda si registra la presenza di versi di varia lunghezza che dagli ultimi della seconda quartina si regolarizzano in endecasillabi (vv. 30-48) con saltuari echi fonici assonanti in *a-a* (vv. 2 e 3), *i-o* (vv. 5 e 7, 18, 19, 21, 25), *i-a* (vv. 14 e 16, 43 e 46), *e-a* (vv. 31, 35, 39 e 42), *e-o* (vv. 36 e 38). Caproni si adegua con versi di varia lunghezza e con endecasillabi che diventano predominanti nella seconda parte (vv. 22, 26, 33-37, 40-43, 48) con occasionali rime consonanti (in *-ata* ai vv. 14 e 15 e in *-erso* ai 24 e 25) o assonanti (*e-i*, vv. 12 e 13 e *o-o*, vv. 16 e 17).

Significativa la scelta di valorizzare, tra le varie accezioni di *hoja*, quella bellica con "lama", legata al successivo *lucha* (vv. 4 e 6; Tentori aveva invece tradotto "foglio", ant. cit., p. 323). *Cintura* viene resa con "cintola" che, unita a "stringe", permette un sottinteso gioco idiomatico (v. 20); *soledades* ('solitudini', v. 33) si intensifica con "sconforti"; recuperate le valenze onomatopeiche di *desgranados* con "sgranellati" (v. 34) e ricreata la sonorità allitterante di *martirio[…] maltrata* con "ma*rtir*io […] *tart*assa" (v. 40). Ben interpretato *tierras* (letteralmente 'terre', v. 32) con "campi", associato a *trigo*-'grano' (per sineddoche "spiga", v. 34) e così dissimilato dal *tierra*-"terra" che chiude il v. 39. *Sombría* ('oscura') s'identifica con "così buia" mentre *las tardes* si prolunga in "certe sere" consentendo l'endecasillabo (v. 22).

Bajad significa letteralmente 'scendete' (v. 37): il segno di vocali sovrapposte nella prima sillaba e l'alone di una cancellatura corrispondente alla vocale centrale (AB-V, c. III) suggeriscono che fosse proprio questa la traduzione inizialmente pensata da Caproni, però il segno più netto della "a", la chiarissima "i" e la cassatura che porta alla variazione di "alle" in "le" guidano a "scandite" (così quindi lo trascriviamo). Si tratta di un verbo chiaramente legato al verso precedente (cioè a "voce" e "chiama") e che potrebbe indicare, per analogia tra suono e movimento, lo 'scendere lentamente'.

Postfazione
di Laura Dolfi

Una scelta inevitabile: García Lorca

Le prime traduzioni

"Leggevo […] in spagnolo i poeti spagnoli fin da ragazzo", "non ho mai fatto differenze, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre". Con queste due sintetiche frasi, pronunziate in occasioni e tempi diversi,[1] Giorgio Caproni definiva il suo rapporto con la traduzione e con la cultura spagnola, la cui lingua – anche se gli era meno vicina del francese (da cui, come noto, tradusse molto) – gli era divenuta familiare attraverso quei testi e quella rivista ("Blanco y negro"[2]) che suo fratello, marconista in marina, portava al ritorno dai suoi viaggi.[3] Non c'è quindi da stupirsi se, rispondendo a chi gli chiedeva dei suoi rapporti con i poeti del periodo ermetico, dichiarava che Sbarbaro, Rebora, Betocchi, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Luzi, Sereni e in parte anche Penna e Saba gli erano stati "carissimi", ma che i suoi "ascendenti" andavano cercati "più in Spagna che in Francia".[4] D'altronde la letteratura spagnola, nei suoi diversi generi (con *a latere* l'ispanoamericana[5]), l'accompagnò oltre gli anni della giovinezza attraverso una molteplice attività di lettore, di recensore (come vedremo seguiva con attenzione tutto quanto dallo spagnolo si traduceva in Italia) e, naturalmente, di traduttore.

La sua prima versione dallo spagnolo uscì nel 1956,[6] per un'occasione concreta: il secondo decennale della tragica fucilazione di Federico García Lorca. Ormai l'opera del poeta andaluso in Italia era conosciuta, e questo anche e soprattutto per merito di due importanti raccolte antologiche (intenzionalmente diverse) più volte ristampate e ampliate: le *Poesie* a cura di Carlo Bo pubblicate in prima edizione nel 1940 da Guanda e i *Canti gitani e prime poesie* a cura di Oreste Macrí, usciti dallo stesso editore nel 1949 (riproposti e aumentati due anni più tardi con il famoso titolo *Canti gitani e andalusi*).

L'Andalusia con il flamenco e il *cante jondo*, con l'eterna lotta tra gitani e *guardia civil*, con il cruento confronto tra tori e toreri si era affermata come una delle caratteristiche del Lorca poeta; Caproni però per il suo omaggio[7] non scelse dei versi legati al folclore spagnolo, ma piuttosto *Arbolé, arbolé.* Questa breve poesia estratta dalla raccolta *Canciones*, l'aveva letta sicuramente nell'antologia di Carlo Bo[8] che offriva, come d'altronde quella di Macrí, oltre alla versione italiana, l'originale spagnolo a fronte.[9]

Come avrebbe precisato più tardi, riproponendola per la rubrica radiofonica *I sentieri della poesia*, si trattava di una "lieve ma impareggiabile canzoncina", il cui ritornello (due brevissimi versi iniziali, ripetuti in chiusura: "Arbolé, arbolé / seco y verdé") "in sé non vuol dir nulla" ed è "accentato soltanto per pure esigenze musicali".[10] Insieme al ritmo e a questa sua 'sonorità' era poi l'atmosfera che la

caratterizzava ad apparirgli significativa; se infatti introducendone la lettura nella rubrica del 1961 si limitava, alludendo al suo contenuto, a constatarne la 'purezza' (era "l'aria stessa" a sostituire l'innamorato e il vento a cingere alla vita la "bella bambina ritrosa"),[11] un decennio più tardi, selezionandola per un'altra trasmissione radiofonica, ne offriva un commento più dettagliato.

Ribadendo la "levità" di questa "deliziosa" poesia, osservava che quel suo "ritornellino", che si presentava come "tutto ritmo e suono, e nient'altro", era ben lungi dall'essere un mero "giochetto per bambini".[12] Fissata la vicenda narrata:

> Giudiziosamente sorda agli inviti di chi vedendola se ne innamora, la bambina si lascia cinger la vita soltanto dal braccio grigio del vento. Del vento che passando si diverte ad abbracciare tutte le torri di Spagna, e che forse, proprio per la sua fermezza, ha scambiato anche lei per una piccola torre",[13]

alludeva poi al fatto che, pur nella sua semplicità, ricreava con pochi tratti personaggi, situazioni e paesaggi: "quanta Spagna ci viene incontro nella svelta figurina della piccola raccoglitrice di olive, ch'è al centro dei versi", scriveva; e ancora: "È una poesia che ha tutta la limpidezza dell'aria, della luce, del sole. E tutto il calore dell'Andalusia, patria del poeta".[14]

Proprio questa limpidezza, questo incanto e questa musicalità Caproni aveva cercato di ricreare nella sua versione del 1956. Non è quindi forse un caso che proprio questa traduzione fosse preceduta da un breve articolo, dal significativo titolo *È bello perché impossibile*, che riconosceva al traduttore il compito di coinvolgersi in una sfida dalla quale comunque sarebbe emerso perdente.[15] Ma nonostante la fatalità della sconfitta che il confrontarsi nella scrittura con un poeta straniero comportava – giacché nella traduzione si sarebbero inevitabilmente alterati quei "significati 'armonici' " (legati al suono, alla posizione nel verso ecc.) che ne caratterizzavano "l'effetto poetico"[16] – riteneva il tradurre, non solo un "vizio",[17] ma soprattutto un atto "necessario", uno strumento di arricchimento culturale che aveva anche il vantaggio di procurare "un'opera poetica di più".[18] Fedeltà e autonomia erano insomma per Caproni le caratteristiche fondamentali di una buona traduzione, o per lo meno di una traduzione 'onesta'[19]; ed era certo proprio per questo che, inserendo la sua versione dallo spagnolo in calce ai propri versi riuniti nella raccolta *Il seme del piangere*,[20] aveva deciso di pubblicarli (insieme ad altri di Apollinaire e di Prévert) senza testo a fronte e in una sezione intitolata intenzionalmente "Imitazioni".

La sua traduzione, che si aggiungeva – come dicevamo – a quella di Carlo Bo, se ne differenziava nettamente e proprio per l'accennato intento di perseguire una sonorità e un'atmosfera poetica parallele a quelle dell'originale. La mera traslitterazione offerta da Bo (a cui rimane il merito di aver introdotto e divulgato l'opera del poeta granadino nel nostro paese) si arricchiva ora, nella riscrittura di Caproni, di un'espressività che ricreava il tono e l'incanto degli esili ottonari spagnoli. La "*niña del bello rostro*" (v. 3), ad esempio, non era più la "ragazza dal bel volto" ma la "bimba dal bel musetto", il *galán* (v. 5) non un mero "corteggiatore" ma un "vagheggìno". E poi, insieme alle varianti sinonimiche ora citate, c'era in Caproni l'attualizzazione del predicato, la variazione plurale/singolare, la diversa resa dei diminutivi e così via: il passato remoto *pasaron* ("passaron", v. 7) diventava "passano", le *largas capas oscuras* ("lunghi mantelli scuri", v. 10) "lunga mantella scura", i *torerillos* ("piccoli toreri", v. 13) "torerini", mentre le loro esili figure risaltavano – continuando il confronto con Bo – non tanto perché "magri di cintola" (*delgaditos de cintura*, v. 14) ma per il loro "vitino sottile", e anche le *jacas,* non più generiche "cavalle" (v. 8), recuperavano la loro dimensione più minuta con il diminutivo "cavalline".[21]

Come noto comunque *Arbolé, arbolé* non era l'unica poesia di García Lorca che in quegli anni attirò l'attenzione di Caproni; solo due anni più tardi (siamo quindi nel 1958) uscivano infatti altri due testi. In realtà questo nuovo progetto di traduzione risaliva sempre al 1956 ed era legato, ancora una volta, a una sollecitazione esterna, e cioè alla richiesta di collaborare al volume antologico *Poesia straniera del Novecento* curato da Attilio Bertolucci. Anzi era stato proprio Bertolucci a invitarlo a tradurre, insieme ad Apollinaire, Prévert, Henri Thomas, anche lo spagnolo García Lorca.[22]

Inizialmente, per questo autore,[23] Caproni aveva pensato a una selezione più ampia, e precisamente a sei poesie: *Cancioncilla del primer deseo*, *Canción primaveral*, *Romance sonámbulo*, *La casada infiel*, *Casida del llanto*, *Canción de la muerte pequeña*.[24] Però, e lo dichiarava esplicitamente, si sentiva a disagio ("sono impacciato per il Lorca"); aveva a disposizione solo le "due Antologie di Bo e di Macrí"[25] e per di più si trattava di libri bilingui, "col testo originale ma anche con la loro traduzione", sì che concludeva: "Non mi par simpatico mettermi in gara con loro".[26] Inviava perciò i suoi titoli, ma in forma del tutto provvisoria:

> ti do qui un elenco che vale soprattutto come indicazione numerica delle poesie (dei versi da tradurre), *con ampia riserva da parte mia di sostituzione* (sono tutte poesie già tradotte da Bo – la prima da Macrí – […]).[27]

Infatti di queste sei poesie finì per scartarne ben cinque, ivi compresa quella *Cancioncilla del primer deseo*, già tradotta da Macrí, che doveva aver suscitato in particolare il suo interesse[28] visto che, in un primo momento, ne aveva completato il titolo con un "sicuramente non la sostituirò".[29] E rinunziò anche al proprio desiderio di confrontarsi con testi preferibilmente non tradotti da altri ("almeno per la metà, vorrei cercarne altre [poesie] non ancora tradotte", scriveva [30]), scegliendo infine, insieme ad *Arbolé, arbolé*, *La casada infiel* e il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: la prima (dal *Romancero gitano*) tradotta da tempo da Carlo Bo e la seconda da Carlo Bo, da Oreste Macrí e da Elio Vittorini.[31]

Più de *La casada infiel*, con i suoi cinquantacinque versi, era il *Llanto* (di cui Caproni dette anche un'anticipazione su rivista[32]) a rappresentare un impegno non indifferente,[33] con i suoi duecentoventi versi variamente distribuiti (per lunghezza e ritmo) in una struttura quadripartita. Ed è anzi probabile che fosse ancora una volta 'musicale' la ragione che l'aveva spinto a privilegiare proprio questa notissima poesia.

Se infatti ci soffermiamo ad analizzarla non possiamo non notare che il famosissimo ritornello della prima parte ("A las cinco de la tarde") funziona come un 'basso continuo' che scandisce, senza interromperlo, il fluire narrativo del racconto della morte di Ignazio, suggerendone una lettura su due diversi registri (voce alta/voce bassa). Né ci sembra un caso il fatto che l'insieme della composizione sia suddiviso proprio in quattro parti, ognuna con un diverso ritmo metrico quasi a riecheggiare i quattro tempi di una ben costruita sinfonia. D'altronde non va dimenticato che se Caproni aveva suonato il violino e quindi ben conosceva – anche tecnicamente – la musica,[34] García Lorca con la sua passione per il piano (in tutta la famiglia c'era una tradizione musicale), con le canzoni popolari armonizzate e con le conferenze dedicate alle forme musicali del flamenco e del *cante jondo* (a cui aveva dedicato una raccolta poetica, per non parlare del festival organizzato con Manuel de Falla), in quanto ad attenzione musicale non era certo da meno.

Comunque, ancora una volta, insieme al ritmo, è l'originalità espressiva di alcune soluzioni traduttive ad affermarsi; penso ad esempio, in *La casada infiel*,[35] ai

“ramos de jacintos” (v. 11) che, seguendo la rotondità dei seni, dal letterale ‘mazzi di giacinti’ si trasformano in “grappoli” o anche ai “pechos dormidos” (v. 9) che, resi con il più culto “seni dormienti” (rispetto ad ‘addormentati’), consentono di costruire un perfetto ottonario. Ma esempi ancor più significativi compaiono nel *Llanto* e – come abbiamo già rilevato altrove[36] – già a partire dallo stesso titolo; se infatti Carlo Bo ed Elio Vittorini l’avevano reso con “Lamento” e Macrí con “Compianto”, Caproni propone un ancora più intenso “Pianto” che recupera per Ignacio Sánchez Mejías quel sema del pianto che sarebbe stato fissato l’anno successivo nel titolo di una sua raccolta, *Il seme del piangere* (1959).

Come esempi di efficace ricreazione del testo originale, potremo poi citare il v. 47 della prima parte (*Il cozzo e la morte*) dove l’immagine del “gentío” che “rompía las ventanas”[37] è resa da Caproni con “calca” e “sfondava le finestre” a sottolineare, da parte di amici e curiosi in attesa di notizie, la pressione sui vetri e la volontà di penetrare nello spazio chiuso della stanza dove Ignacio sta agonizzando. Analogamente potremo osservare che, nella seconda parte (*Il sangue sparso*), *la vea* (‘vederlo’[38]) è sostituito da “[Non ditemi] di guardarlo” (vv. 85 e 93) passando da una percezione passiva a una attiva tesa ad accentuare la forza del rifiuto; che nella terza parte (*Corpo presente*) gli occhi *redondos* (v. 174) che contemplano il torero ucciso diventano “sbarrati”,[39] il *descanso* (‘riposo’) negato al torero morto una funebre “requie”[40] (v. 175), il bramito *caliente* (‘caldo’) del toro “bollente” (v. 194); e ancora che nella quarta parte (*Anima assente*) il *triste* che connota la brezza, si fa più espressivo – e più partecipe del dolore per la scomparsa del torero eroe – con l’aggettivo “dolente” (v. 220).

Né ci dilunghiamo oltre in analisi e confronti[41] limitandoci a ribadire la costante attenzione di Caproni, non solo alla resa semantica del testo (i cui versi aveva in parte memorizzato [42]), ma anche agli echi fonici e al ritmo. Basta osservare, ad esempio, che nella seconda parte la perdita intenzionale della ripetizione *chorro*[43] (vv. 86 e 88) viene compensata fonicamente con l’inserimento di un’allitterazione (*fiotto* / *fiacco*, vv. 86-87); che nella terza parte, rispetto al testo spagnolo, aumentano i vocaboli proparossitoni in clausola o in cesura sì da consentire, con l’allungamento della misura sillabica del verso (un doppio settenario), l’accentuazione della pausa ritmica tra i due emistichi e il rallentamento del verso: un rallentamento appunto idoneo a un canto funebre. O ancora che, nella quarta parte, il “para siempre” che la scandisce (“porque te has muerto para siempre”, vv. 199, 203, 207, 208), duplicato in “perché per sempre sei morto e per sempre”, prima accelerando e poi rallentando il ritmo acquista una valenza fonosimbolica quasi di pianto.

Nonostante queste felici soluzioni comunque Caproni si dimostrava non del tutto convinto della resa di alcuni versi, in particolare del v. 5 de *La casada infiel* e del 189 del *Llanto*. Lo scriveva a Oreste Macrí, che conosceva bene[44] e che due giorni prima gli aveva espresso la propria soddisfazione per il lavoro che Caproni si apprestava a pubblicare (“Sono contento che col tuo nome di poeta dia prestigio alla traduzione di Lorca in Italia”[45]). Dopo aver ringraziato l’ispanista, che aveva letto il suo “tentativo” di traduzione e che aveva suggerito degli “emendamenti” al suo “povero Lorca”,[46] Caproni ritornava infatti sulle sfumature che l’originale spagnolo e la traduzione sottintendevano[47] e denunziava con modestia il proprio non perfetto dominio della lingua (“Lo spagnolo lo so su un piede solo”).[48] Ed anche quando Macrí insisteva con un “ti ripeto che ritengo una fortuna per la poesia spagnola che tu te ne interessi”,[49] si ostinava a dichiararsi inadeguato:

> magari riuscissi ad “interessarmi” di poesia spagnola! Da *aficionado*, certo. Ho sempre avuto un debole (debolissimo in fatto di preparazione) per la finezza spirituale e pur così concreta dei poeti spagnoli, ma so

tutto ad orecchio: lingua (male), storia (peggio), letteratura (pessimamente). E l'amore, anche grandissimo, non basta davvero ad evitare il rischio del ridicolo, specie quando in Italia c'è un Macrí.[50]

Con queste rispettose e reciproche dimostrazioni di stima i commenti sulla traduzione del *Llanto* potevano insomma considerarsi chiusi, però – come noto – ci fu uno sgradevole e imprevisto strascico.

Storia di una polemica

Trascorsi ormai tre anni dalla pubblicazione della versione caproniana sull'antologia di Bertolucci comparvero infatti sulla rivista "Rendiconti" un paio di paginette polemiche, accompagnate da una nuova traduzione a firma di Leonardo Sciascia.[51] In realtà era soprattutto Carlo Bo a essere l'obiettivo dell'attacco, ma nemmeno Macrí e Caproni venivano risparmiati poiché, anche per quanto li riguardava, il tono utilizzato era decisamente distruttivo.[52] Se infatti della traduzione di Bo del 1940 Sciascia affermava che "l'inesperienza della lingua spagnola" si sommava "con l'esperienza ermetica" (presentava "una quasi totale oscurità" solo parzialmente risolta in seguito[53]), nemmeno gli altri due, e cioè "l'ispanista Oreste Macrí e il poeta Giorgio Caproni", gli sembravano aver "fatto di meglio".[54]

Di fronte a questa dichiarazione esplicita era evidente che, anche se i versi citati in italiano corrispondevano alla versione di Bo, Caproni non poteva non sentirsi coinvolto. Tra l'altro il suo nome (insieme a quello di Bo e di Macrí) veniva menzionato esplicitamente una seconda volta, e sempre associato a un deciso dissenso. Infatti Sciascia, considerando "insensato" l'equivalente italiano proposto da Bo per i vv. 67-70 (siamo nella seconda parte del *Llanto*, *La sangre derramada*) estendeva il giudizio negativo agli altri due traduttori e alle loro versioni: c'era tra loro "qualche variante ma con eguale insensatezza".[55] In realtà in questo caso, e va subito precisato, era Sciascia a sbagliarsi giacché Bo, Macrí e Caproni nient'altro avevano fatto se non riproporre, senza travisarla, l'immagine metaforico-mitica della *luna-vaca* fissata da Lorca.[56]

Analizzando le scelte traduttive contestate dallo scrittore siciliano, possiamo immaginare che Caproni non si sentisse troppo sotto accusa per la traduzione di *por la frente* (che chiudeva il v. 37 de *La cogida y la muerte*) poiché di questo verso aveva parlato prima della stampa con Macrí[57] e quindi la sua decisione di variare il "sulla fronte" che gli era stato suggerito in "per la fronte" – "Già il toro gli muggiva per la fronte" – corrispondeva a una scelta espressiva consapevole (che Macrí avrebbe poi appoggiato pubblicamente [58]). Diversa era la situazione per il precedente v. 23: "¡Y el toro solo corazón arriba!". In questo caso, infatti, si trattava di un verso di non facile traduzione poiché la sua resa non si fondava tanto sulla conoscenza dello spagnolo, quanto sull'interpretazione del testo; ed era sicuramente per questo che Caproni l'aveva tradotto con "E solo il toro aveva il cuore in alto!", coincidendo con quanto già proposto non solo da Vittorini, ma anche da Bo e da Macrí,[59] che la poesia di García Lorca la conoscevano bene.

Sciascia invece, respingendo con decisione questa interpretazione, la capovolgeva e attuava un cambio di referente; a suo avviso il cuore alluso non era quello del toro, ma quello del torero che "nell'agonia […] sente – incubo e delirio – il toro salirgli nel cuore".[60] Di questa opposta lettura in realtà Caproni aveva avuto un'anticipazione ancora prima che l'articolo di Sciascia venisse pubblicato; e ne scriveva a Macrí esprimendogli la propria perplessità:

Un altro appunto mi è stato fatto *in privato*, è a proposito del verso "Y solo el toro corazón arriba", che vorrebbe dire "e solo il toro *risaliva* il sangue". Mi è stato portato un esempio di Machado: "Duero arriba" e mi è stato detto che "escalera arriba" vuol dire *salir le scale*. […] la tua autorità (e di Bo, e di Vittorini) mi fa

pensar poco probabile una simile versione.[61]

Macrí gli rispondeva subito, dettagliatamente, smentendo la veridicità della contestazione e manifestando chiari dubbi sulla competenza linguistica dell'ignoto interlocutore che l'aveva avanzata:

> L'appunto sul verso 23 del *Llanto* ti è stato fatto da persona che sa poco lo spagnolo, o meglio, lo sa sulle grammatiche. "arriba" proposto in frasi come "cuesta a", "Duero arriba" ecc. presuppone un verbo di movimento sì che indichi la direzione del movimento stesso. Nel caso del verso "y solo el toro corazón arriba" indica, invece, la posizione del toro rimasto solo nell'arena, cioè, 'con il cuore in alto', con analogia alle corna (e il cuore è a punta!). È assurdo pensare a un toro che risale la corrente del cuore. Anche se il toro fosse morto "corazón arriba" avrebbe il valore di ablativo assoluto, di senso mortale, cioè, "patas arriba" 'con le zampe in alto'.[62]

Comunque lo scambio di opinioni sulla più corretta resa di questo verso non rimase circoscritto a una dimensione colloquiale o epistolare poiché, se già la critica avanzata verbalmente a Caproni coincideva sostanzialmente con quanto avrebbe affermato Sciascia (che per supportare la propria interpretazione citava lo stesso sintagma machadiano, "Duero arriba"[63]), poco dopo, anche le ragioni di Macrí sarebbero passate a una "lettera" ufficiale.

Anzi, le repliche alle pagine di Sciascia arrivate a "Rendiconti" furono due perché lo stesso Caproni inviò alcune righe a Roberto Roversi, responsabile della rivista, chiedendogli di pubblicarle. Ed era proprio su questo v. 23 che Caproni si soffermava. Dopo aver cortesemente ringraziato per la segnalazione dell'errore ("se errore è davvero", precisava[64]), sottolineava il significato che la sua traduzione aveva voluto esprimere – "*e sol il toro aveva il cuore in alto* (e solo il toro esultava: sursum corde!)" precisando di averla ripresa "pari pari" da Elio Vittorini.[65] Naturalmente il rimando a questo nome (non 'ermetico') era intenzionale e insistito. Caproni segnalava infatti che, nella "nota" di Sciascia, tra le varie edizioni italiane della poesia di Lorca, questa di Bompiani del 1942 non era stata citata "inspiegabilmente" benché in certe parti fosse analoga alle altre ("pur avrebbe potuto dargli esca alle stesse osservazioni fatte con Bo, Macrí e me nonché ad altre ancora").[66] Osservava poi che la nuova traduzione che lo scrittore siciliano aveva offerto in calce alle proprie pagine non presentava "divergenze" sostanziali rispetto alla sua, se non per quell'unico verso e per quella precisa espressione, "*cuore in alto*"; e questo lo si poteva constatare facilmente trascrivendo, "per pura curiosità", le due traduzioni "interlineate".[67] Tutto il resto – insisteva – rimandava solo a questioni "di gusto", e a questo proposito ritornava velocemente su quel *por la frente* che aveva preferito tradurre con un "per la fronte" così "come si dice per la strada".[68]

Questa lettera comunque, benché spedita e giunta a destinazione,[69] non venne pubblicata e proprio su richiesta dello stesso Caproni che, avendo nel frattempo ricevuto l'articolata risposta che Macrí aveva preparato,[70] spedì subito un "espresso" a Roversi chiedendo che la sua replica fosse cestinata (e lo scriveva anche a Macrí: "Sarebbe risultata del tutto superflua", una "brutta copia" della sua e senza la sua "autorità"[71]). Sollevato per la rinunzia, subito accolta, il responsabile della rivista si affrettò a ringraziare Caproni per la "cortesia" e per "l'intelligente civiltà delle sue obiezioni", cercando al contempo di attenuare ogni possibile contrasto: "so troppo bene che l'amico Sciascia non intendeva 'offendere' – non l'avrei tollerato". Ribadendo l'opportunità del suo gesto:

> È molto giusto, pare anche a me, non far apparire due risposte alla "revisione", per qualche verso inevitabilmente simili; avrei io stesso pregato di fonderle insieme, in qualche modo. Ora lei risolve stupendamente questa difficoltà; e poi, come ha visto, abbiamo pochissime pagine, che si consumano subito;

ed è questo il nostro maggiore rammarico.[72]

annunziava poi che la "replica" di Macrí sarebbe uscita sul fascicolo della rivista programmato per il mese di settembre. E così infatti fu.

Si trattava di una risposta molto dettagliata che l'ispanista salentino riteneva "legittima" considerate le "secche espressioni di qualificazione men che negativa" che Sciascia aveva loro rivolto basandosi su argomenti "arbitrari insufficienti e del tutto errati". La sua replica si presentava insomma come una difesa non solo della propria traduzione, ma anche delle altre due, e questo non perché Bo e Caproni avessero "bisogno di una mano" – puntualizzava – ma perché Sciascia le aveva accomunate "indiscriminatamente" nel suo "giudizio stroncatorio", mentre invece quelle traduzioni (di Bo e di Caproni) erano "sostanzialmente esatte e coscienziose".[73]

Decisamente irritato dal tono duro e provocatorio delle pagine di Sciascia, Macrí rispondeva con pari durezza, non solo contestando la veridicità di alcune proposte[74] ma anche la liceità di offrire una versione italiana realista, che eliminasse cioè tutti "quegli elementi di surrealismo di ermetismo di picassismo" che secondo Sciascia[75] i traduttori avevano aggiunto e che invece – scriveva Macrí – si trovavano nel testo originario, come peraltro numerosi studiosi avevano dimostrato.[76] Altre più puntuali obiezioni e altre corrispondenti e opposte ragioni si aggiungevano in questo acceso dibattito che, andando oltre l'interpretazione della lettera lorchiana, finiva per coinvolgere lo stesso modo di intendere la letteratura, la poesia, il ruolo dell'intellettuale; ed erano questi elementi ai quali Macrí era molto sensibile anche perché – a partire soprattutto dagli anni Cinquanta – gli attacchi all'ermetismo (e all'esperienza ermetica appunto alludeva Sciascia) si erano fatti sempre più decisi.

Trascinato da Sciascia nella polemica e ricevuta la bozza della risposta inviata alla rivista,[77] Caproni ringraziava Macrí per la "generosità" dimostrata nei suoi confronti ("devo tutto a Bo e a te", aggiungeva) definendo la sua replica "esatta, precisa, decisa e decisiva". Era poi sicuramente pensando ai vv. 112-113 ("su risa era un nardo / de sal y de inteligencia") – la cui traduzione letterale Sciascia aveva contestato (*Sal* unito a *inteligencia* per lui andava inteso come 'grazia' e non come 'sale') – e alla parallela, spazientita, puntualizzazione dell'amico ispanista:

> Ma a che "sale" allude? Ignora l'uso metonimico della buona lingua italiana? E consulti il Tommaseo-Bellini, dove troverà espressioni castize nel campo dell'"arguzia, senno, modo vivo, discernimento e saviezza nel giudicare e nel dire e nell'operare, ecc."; troverà anche un "sale della discrezione" che fa quasi al caso nostro, giacché "sal e inteligencia" è un'endiadi topica di Lorca, come "agrio de espera y de boca" ("acre di bocca in attesa"). Ma che "grazia" d'Egitto! Lo S[ciascia] s'immagina un torero di quella gitana e cultissima generazione con la boccuccia atteggiata a un sorriso grazioso (traduce "risa" con "sorriso", che in sp[agnolo] è "sonrisa")! Lorca invece dice: "Il suo riso era un *nardo* di sale e d'intelligenza", cioè l'esaltazione del *daimon*, un inebriante aroma di quell'*agudo ingenio* che a Federico era disceso dai classici barocchi della sua generazione (Góngora, Quevedo, Gracián alunno dei *sali* di Marziale!),[78]

che aggiungeva: "Mi piace il *sale* – trattenuto nell'ambito di una grande signorilità e superiorità – con cui hai condito e cultura e conoscenza".[79]

Nella stessa lettera si soffermava anche su un altro appunto che Sciascia aveva loro rivolto ma per errore, spinto da una lettura frettolosa:

> Non ritieni che S[ciascia] ci attribuisca "sparso" (o "versato") a "muso". Dice testualmente, verso la 10ma riga della sua nota: (così) "tutti in Italia sanno, e nessuno dubita, […] che '*un muso di sangue' è*, chissà come, 'sparso sopra l'arena' ". Proprio così scrive: "un muso di sangue è sparso sopra l'arena". Ma forse sono io a non capire.[80]

E Macrí, riferendosi allo scrittore siciliano come a un "dissennato", lo

confermava con un “Sì hai ragione […]. Ma passiamoci sopra (si tirerà fuori in caso di replica)”.[81] Per fortuna comunque un ulteriore intervento non fu necessario perché alla *Lettera di Oreste Macrí* inviata a Roversi – e pubblicata senza quei tagli che inizialmente la rivista aveva sollecitato[82] – fu affiancata subito una contro-risposta di Sciascia, questa volta più cauta ma sempre assai caustica, che rimandava direttamente al lettore il giudizio su quanto dibattuto. Le cinque traduzioni (quelle di Bo, di Macrí, di Caproni, quella di Vittorini che non conosceva, e la sua) erano a disposizione: “Chi ha tempo e voglia può confrontare e giudicare” concludeva.[83] Continuare nel confronto insomma si sarebbe rivelato inutile (“Il professore vi manderebbe un’altra lettera; più lunga di questa, più di questa piena di dottrina, più ironica, più acre”), né – osservava alludendo di nuovo al v. 23 – sarebbe servito a convincerlo a “restituire il cuore al toro”.[84]

Benché questa risposta si rivolgesse solo a Macrí, ormai unico diretto interlocutore di Sciascia (che non a caso ora gli contestava anche la traduzione troppo culta di un paio di versi di Machado[85]), il nome di Caproni veniva comunque, ancora una volta, evocato poiché, chiudendo il suo *Biglietto*, lo scrittore siciliano stabiliva un esplicito parallelismo con se stesso: entrambi erano non addetti ai lavori e avevano “avuto soltanto il piccolo torto di fidarsi dei precedenti traduttori”.[86]

Il teatro: testo e recitazione

Chiusa la polemica che aveva accompagnato la traduzione del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* sarebbe passato circa un decennio prima che Caproni, come traduttore, si avvicinasse nuovamente a Federico García Lorca. L’occasione in questo caso era ben diversa e il contributo offerto alla diffusione dell’opera del poeta granadino decisamente più rilevante. Non si trattava più, infatti, di aderire a un esplicito omaggio commemorativo o di selezionare alcuni versi per un’antologia miscellanea, ma piuttosto di offrire la versione italiana di un testo teatrale. Alla maggiore lunghezza dell’opera si aggiungevano altri due importanti elementi: erano pagine poco diffuse in Italia ed erano rivolte a un pubblico decisamente più ampio, non solo lettori ma anche ascoltatori della radio.

Il testo proposto da Caproni era il giovanile *El maleficio de la mariposa*, portato da Lorca sulle scene dell’avanguardista teatro Eslava di Madrid nella primavera del 1920, un testo a lungo ritenuto perduto e infine ritrovato incompleto (interrotto alla sc. 7ª del II atto) e pubblicato nell’edizione delle opere complete di Aguilar del 1954.[87] In Italia – come dicevamo – era circolato poco e tardivamente; Vittorio Bodini l’aveva infatti incluso nel suo volume einaudiano del *Teatro* di García Lorca solo all’altezza della IV edizione (uscita nel 1968[88]) e situandolo in posizione appartata, per dovere di completezza giacché – come dichiarava nell’*Avvertenza*[89] – la sua “immaturità” l’aveva spinto a “confinarlo in appendice” in modo da non presentare subito al lettore quella che considerava una “prova così discutibile”.

Se è chiaro quindi che a Bodini questa *comedia ínfima* (come recitava uno dei suoi primi titoli) non piaceva, non ci stupisce invece che avesse attirato l’attenzione di Caproni, e non solo per il suo “incanto poetico”,[90] ma anche per la singolare identità dei suoi protagonisti. A lui, che amava studiare e osservare gli insetti,[91] infatti, non risultava certo sgradito pensare al muoversi sulla scena di una serie di scarafaggi, di un gruppo di lucciole, di uno scorpione e una farfalla. Né gli erano passate inavvertite le parole con le quali nel *Prologo* Lorca invitava i suoi spettatori a guardare con simpatia gli insoliti protagonisti della commedia.[92] A questo proposito anzi colpisce che, già nell’elenco dei personaggi, il “curiana” spagnolo sia stato tradotto ora con ‘blatta’, ora con ‘scarafaggio’. E anche se su questa scelta

aveva forse influito la differenza di genere[93] (*Scarafaggino il Nini* è l'unica eccezione all'interno di un variato mondo femminile: *Donna Blatta*, *Blatta Negromantica*, *Blattina Silvia*, *Blattina Santa*, *Blatta Contadina*, *Blatte Guardiane*), è un dato di fatto che questa differenziazione risultava particolarmente idonea a segnalare subito la diversità del protagonista che, con le sue inquietudini e con l'anelo di raggiungere l'irraggiungibile, era ben lontano dalla tranquilla accettazione della realtà che caratterizzava i suoi familiari e vicini.

Rispetto all'accezione propria entomologica di 'blatta', la parola 'scarafaggio' (sia pur addolcita da García Lorca con l'uso del diminutivo) si arricchiva infatti di una significativa potenzialità figurata ("persona brutta, di aspetto sgradevole," recitano i dizionari)[94] che rafforzava l'inutilità degli sforzi di Curianito e l'inevitabile frustrazione delle sue aspirazioni, delineandone quindi immediatamente il triste destino. "È la storia di un amore impossibile," riassumeva Caproni introducendo, pochi anni più tardi, la lettura della scena 1ª del I atto, "uno scarafaggino poeta s'è innamorato d'una farfalla ferita, caduta da un cipresso".

Pur senza dilungarci su altre felici soluzioni traduttive operate da Caproni (ce ne siamo occupati altrove[95]), ci limiteremo a segnalare però, e sempre riferendoci al nome del protagonista, la resa dello spagnolo "el Nene" ('bambino' [96]) con l'omofono "il Nini", o di "Doña Orgullos" con "Donna Spocchie"; o ancora – per citare solo pochi esempi – alcune equivalenze espressive o valorizzazioni culte presenti fin dal *Prólogo*: *fracasos* / "smacchi", *dificultad* / "stento", *graciosamente* "vezzosa"; *atildado* / "acchittato", *tarascar* / "scantarellar". Offrendo una riscrittura personale Caproni ricorre insomma a un ampio ventaglio sinonimico (*rocío* è "rugiada", ma anche "guazza" e da questa "inguazzare"), esplicita il sottinteso (*puedes perderte* diventa "potresti incontrare la morte", *toda la noche* "la notte nera" ecc.) e intensifica il testo con reiterazioni *(¡Pobre // fantasma*, "Povera, // povera ombra"), con dilatazioni (*amanecer* è "primo albeggiare") o con aggiunte ("esta aurora", "quest'alba raggiante"). Costante però è la fedeltà all'originale e alla sua atmosfera, e soprattutto al ritmo che viene ricreato nel rispetto di quella mescidanza di prosa e poesia presente in García Lorca: già nell'attacco del dialogo, gli ottosillabi e gli alessandrini spagnoli sono riprodotti, o variati in doppi settenari o in endecasillabi, con anche recuperi di assonanze e rime.

All'ascoltatore fu presentato dunque un testo italiano perfettamente autonomo ma parallelo all'originale spagnolo; e come quest'ultimo nella sua completezza era stato recitato sul palcoscenico, la versione incompleta ora tradotta veniva proposta nella forma di una lettura drammatizzata a più voci (una ventina gli attori coinvolti[97]) sotto la guida del regista Guido De Salvi, che ne curò anche il commento musicale.[98] La traduzione andò in onda per la prima volta dagli studi di Firenze lunedì 26 luglio 1971 (sul Terzo programma, alle ore 21.30[99]) e fu poi riproposta come "registrazione" altre due volte, e precisamente giovedì 31 maggio 1973 (sempre sul Terzo programma alle 21.30) e giovedì 11 ottobre 1979 (su Radiodue alle 21.10).[100]

La conservazione presso gli studi Rai di Firenze della versione consegnata da Caproni,[101] del copione[102] e della registrazione audio della commedia[103] consente di ricostruire gli interventi che furono apportati durante la preparazione e la successiva trasmissione. In particolare dal loro confronto emerge che nel passaggio dal dattiloscritto caproniano[104] al copione venne operata la banalizzazione di alcuni vocaboli culti o di intere frasi[105] e che vennero introdotte variazioni sinonimiche,[106] alcune delle quali significative. Il dissacrante "bamboccio" di Caproni – più connotato rispetto al *niño* spagnolo – si appiattisce ad esempio nel generico "bambino" (I, 5ª) e il Gran Piattolone o San Piattolone più volte nominato dalle

Blattine diventa – con un allargamento al mondo dei coleotteri – un Grande / Santo Scarabeo (una variazione quest'ultima dovuta sicuramente al regista[107] e che, a volte, era completata dalla riscrittura dell'intera frase[108]). Si può constatare poi che, oltre ai ritocchi inseriti nel copione, nella successiva fase della trasmissione radiofonica venne operato, insieme a inevitabili sfumature legate alla recitazione,[109] anche qualche 'alleggerimento': eliminati i quattro versi che Donna Blatta canta alla fine della sc. 1ª del I atto e alcune battute della successiva sc. 4ª.[110]

A questi interventi che puntavano a offrire, per l'ascolto, un testo più essenziale,[111] si sommavano inoltre altre piccole modifiche o aggiunte tese a renderlo più comprensibile o, talvolta, più espressivo: "mariolina", ad esempio, seguendo la nota esplicativa aggiunta in calce da Caproni, diventava direttamente "coccinella" (I, 2ª), l'irato "impossibile" con cui Donna Blatta accoglie lo sconsolato lamento di Blattina era sottolineato dall'aggiunta di un "E allora Silvia?" e da un primo "Non mi ama" (I, 5ª), l'"attenta" pronunziato dalla Blatta Negromantica nella 2ª scena del II atto si duplicava a ribadire la pericolosità di Scorpioncello. Un succedersi di risate sottolineava poi il grido "È matto" con cui – in chiusura alla sc. 6ª del II atto – la Blatta Guardiana commenta il disperato lamento di Scarafaggino ed era un grido la cui drammaticità veniva accentuata dal reiterato (e ironico) effetto d'eco ottenuto con la partecipazione di voci diverse: "Scarafaggino è matto. È matto. Scarafaggino è matto. Scarafaggino è matto. È matto. È matto. Scarafaggino è matto".

E se in alcuni casi supponiamo che le modifiche siano state operate dallo stesso Caproni o comunque da lui approvate,[112] non abbiamo dubbi – benché non sia stato possibile rintracciarne prove esplicite – che si debba soltanto all'iniziativa del regista[113] l'idea di offrire una meno brusca interruzione della commedia operando un discutibile collage, aggiungendo cioè in clausola, oltre alla legittima ripresa di un paio di frasi del prologo,[114] la traduzione della poesia *Luna y panorama de los insectos (El poeta pide ayuda a la Virgen)* che Macrí aveva pubblicato nella sua famosa antologia *Canti gitani e andalusi*:

> Chiedo alla divina madre di Dio, / regina celeste di tutto il creato / che mi dia la pura luce degli animaletti / che hanno una lettera sola nel dizionario. / Animali senz'anima, semplici forme, / lungi dalla spregevole saggezza del gatto, / lungi dalla fittizia profondità del gufo, / lungi dalla scultoria sapienza del cavallo, / creature che amano senz'occhi / con un unico senso di infinito ondulato / e che s'uniscono in grandi mucchi / per essere mangiati dagli uccelli. / Chiedo la sola dimensione / che hanno i piccoli animali piani / per sviare cose coperte di terra / sotto la dura innocenza della scarpa. / Nessuno che pianga per aver capito / i milioni di minuscole morti sul mercato, / quella folla cinese delle cipolle decapitate / e quel grande sole giallo dei vecchi pesci schiacciati. / Tu, Madre sempre temibile. Balena di tutti i cieli. / Tu, Madre sempre gioviale. Comare del prezzemolo tritato. / Sai che io capisco la carne minima del mondo.[115]

Come già ricordavamo, la traduzione de *Il maleficio della farfalla* fu nuovamente tramessa nel 1973 e nel 1979, ma – come noto – prima di queste due repliche fu stampata (siamo nel 1972) sulla rivista "Terzoprogramma", che alla radio appunto era direttamente legata.[116] Fu appunto in questa occasione che Caproni procedette alla rilettura e alla parziale revisione del proprio dattiloscritto, sia confermando alcune delle modifiche introdotte nel copione, sia aggiungendone altre.[117] La sua circolazione comunque non si limitò a questa versione completa giacché, negli anni successivi, furono alcune scene o brani a essere recuperati: non solo i tre frammenti selezionati dallo stesso Caproni[118] per il progettato *Quaderno di traduzioni* che ha visto la luce postumo nel 1998, ma anche la già citata 1ª scena dell'atto I che, corredata ora della minuziosa e metaforica didascalia iniziale,[119] andò in onda alla radio il 22 aprile 1975 (*Il girasole,* XV puntata).[120]

Né questa diffusione per frammenti stupisce se si pensa che anche due delle

poesie di Federico García Lorca sulle quali ci siamo soffermati (il *Llanto* e *Arbolé, arbolé*), furono riproposte in occasioni diverse, e al di là della mera carta stampata. Del *Llanto* infatti il poeta livornese selezionò, per la VI puntata della rubrica *I sentieri della poesia, Poeti di ieri e di oggi* da lui curata (la data era il 22 giugno 1961[121], cioè l'anno del polemico attacco di Sciascia) due significativi brani della II e IV parte. Si trattava in particolare dei vv. 102-121, con l'elogio delle qualità del torero, e dei finali 216-220, con il commosso e indiretto saluto che García Lorca rivolgeva all'amico; singolarmente però venivano inseriti in una trasmissione dedicata a "Lo sport", cioè a un tema del tutto estraneo a quello spirito di sfida e competizione con la morte che caratterizza le corride, ma che offriva a Caproni una nuova occasione per esprimere la propria adesione al poeta spagnolo e alla sua opera: questa poesia "ormai popolare" – affermava – era "uno dei capolavori della poesia moderna" e il suo protagonista "un eroe del puro coraggio disinteressato".[122]

Sempre alla radio, e per ben due volte, venne trasmessa invece la traduzione di *Arbolé, arbolé*: il 24 aprile 1961 durante la I puntata della stessa rubrica (sul Programma Nazionale, nella pausa tra le due parti del "Concerto del mattino"[123]) e molti anni più tardi (precisamente il 9 dicembre 1974[124]) durante la XIX di un'altra rubrica radiofonica, sempre curata da Caproni, *Una poesia al giorno*. Era ancora una prova insomma di quanto i versi di García Lorca, tra i molti letti e tradotti, continuassero a essergli presenti.

I fratelli Machado

Anche se, inevitabilmente, quando si pensa alle traduzioni dallo spagnolo di Caproni, García Lorca è il primo autore che viene alla mente, è fin troppo evidente che altri vanno subito aggiunti; in particolare Manuel Machado di cui – è noto – tradusse sei poesie pubblicandole in forma di articolo su "La fiera letteraria" del 23 novembre 1958. Come lo stesso Caproni ricorda[125] non erano passati troppi anni dalla morte del poeta (scomparso nel 1947), per cui queste pagine, al lettore sicuramente grate anche per la premessa narrativa che li precedeva, si presentano come una sorta di non celato omaggio. In questo caso però (al contrario di quanto avvenuto per la versione di *Arbolé, arbolé*, affiancata dal famoso pezzo *Bello perché impossibile*), non ci sono accenni alla complessità del tradurre; basta infatti la scelta del significativo titolo *Imitazioni da Manuel Machado*[126] a ribadire la consapevolezza della distanza che, anche nei casi più riusciti, avrebbe separato il testo d'origine dalla successiva versione.

Per questo probabilmente, e per le poche traduzioni dallo spagnolo che fino a quel momento aveva offerto, di fronte all'esplicita e reiterata richiesta di Macrí, che queste sue 'imitazioni' desiderava leggerle,[127] Caproni si mostrò reticente e preferì limitarsi a comunicare meri dati bibliografici: il numero della rivista, i titoli e la provenienza di ogni poesia, la fonte spagnola utilizzata. Nella sua risposta, ricca di dati, un inaspettato "ahimè" segnalava poi in modo chiaro il suo disagio all'idea di sottoporre i propri "impavidi 'esercizi di traduzione' " – come li definiva – al giudizio dell'illustre ispanista. Così, se già il 21 agosto esprimeva chiare riserve sul proprio operato – "il mio Machado temo sia pieno di errori (non so lo spagnolo). Te lo manderò (se lo ritroverò col testo originale), perché tu ti convinca che non val la pena di tirarlo fuori" –, di fronte alla sua insistenza [128] affermava in modo ancora più esplicito: le traduzioni "non te le mando. Sono un obbrobrio, probabilmente, a parte gli errori tipografici[129] come 'canti andalu*siani*', di cui non ho colpa"[130]; e infine concludeva: "Sii pietoso con me, te ne prego".[131]

È fin troppo evidente comunque che questa richiesta di indulgenza era legata proprio all'identità dell'interlocutore, che quel poeta l'aveva tradotto qualche anno prima[132] e che la lingua spagnola la dominava bene, mentre lui – come aveva dichiarato nel suo pezzo – la conosceva "soltanto di vista e col cannocchiale del vocabolario".[133] D'altronde, già recensendo il volume bilingue di Antonio Machado curato da Macrí e tornando sulla difficoltà del tradurre, aveva ribadito che la posizione del traduttore era "disperante" (doveva "*fare* […] la sua altrui poesia" cercando per ogni cosa la parola equivalente, una parola che non era mai quella offerta nel dizionario[134]) e ancora, parlando di García Lorca, aveva affermato di percepire le parole italiane come "prove di forza nella nostra lingua a confronto con l'irrestituibile spagnolo lorchiano".[135]

Inoltre la sua insicurezza veniva probabilmente rafforzata dal fatto che ben cinque delle sei poesie che aveva selezionato e tradotto non erano state ancora rese in italiano[136] e che di conseguenza si era trovato a compiere un lavoro meritorio ma pionieristico. Non aveva potuto consultare come nel caso di García Lorca un'edizione italiana bilingue di facile accesso ma un "prezioso originale" spagnolo, un'edizione appartenuta e annotata dallo stesso Manuel Machado che aveva acquistato su una bancarella.[137] Era stato quindi su quel volume, percorso nella sua interezza,[138] che aveva operato la propria selezione antologica[139] (né è un caso che

ogni coincidenza con le tredici poesie selezionate da Macrí nella sua antologia risulti evitata). Non sappiamo a quando risalgano queste 'imitazioni', ma forse bisogna andare davvero indietro negli anni, dando un qualche credito alla dichiarazione narrativa con la quale Caproni aveva aperto il suo articolo (le aveva recuperate "per puro caso […] dal dimenticatoio" dove le aveva messe "chissà quanto tempo" prima[140]) se si tiene conto, insieme all'unico elemento cronologico certo (la loro pubblicazione nel 1958) di quella che sembra essere la data di acquisto del libro, e cioè di quel "1930" annotato sulla pagina iniziale insieme alla firma "Giorgio Caproni".[141]

Delle sei traduzioni stampate, due (*Alegrías* e *Los días sin sol*) ebbero una diffusione più ampia giacché negli anni successivi vennero lette e brevemente commentate alla radio: la prima nel 1961 (*I sentieri della poesia*) e la seconda nel 1975 (*Il girasole*[142]). Mentre però a *Los días sin sol* Caproni dedicava poche parole, che ne elogiavano l'autore (era "uno dei maestri della poesia contemporanea", meno conosciuto del fratello Antonio ma "pur così vicino alla nostra sensibilità"[143]), ad *Alegrías* riservava il privilegio di aprire 'festosamente' la puntata. Ne fissava il contenuto e l'atmosfera rievocando Proust e "le sue passeggiate à *l'ombre des jeunes filles en fleurs*": c'era lo "sciamare fresco" di tante ragazze per vie e sentieri, la loro "naturale grazia", la "gaiezza dei loro ventilati colori" che rendeva l'aria "viva e pungente"; c'erano quei ritmi di *seguidillas* che accompagnavano lo sbocciare dei garofani e delle giovani sivigliane, e poi – come elementi che rendevano più tangibile e concreta la poesia – c'erano gli occhi neri delle ragazze e i loro nomi enumerati con "orgoglio",[144] e Caproni allora invitava a seguire i versi "sul ritmo d'una delle più vivaci danze andaluse".[145] Erano però sicuramente i vv. 33-35, che fissavano l'immagine di una Siviglia piena di luce e di sale, ad averlo colpito maggiormente poiché sono gli unici di questa poesia che aveva contrassegnato in margine nella sua edizione spagnola.[146]

Se insomma Manuel Machado è un altro degli autori spagnoli i cui versi Caproni aveva ben presente, non può certo essere passato sotto silenzio il fratello Antonio, la cui poesia aveva letto con attenzione fin dalla giovinezza [147] e di cui – come noto – ebbe più volte a citare sparsi sintagmi: basta sfogliare la sua copia dell'edizione bilingue delle *Poesie* curate da Oreste Macrí nel 1959 per rendersene conto. Frequenti segni accompagnano infatti lo studio introduttivo a fissare dati biografici o eventi fondamentali per l'autore e la sua epoca: la storica data 1898, l'incontro nel 1917 con García Lorca ecc. che talvolta memorizzava con occasionali postille.[148] Altre sottolineature, linee verticali semplici o doppie, croci e stelle scandiscono fittamente le pagine di Macrí isolando – oltre alle riflessioni offerte da Machado (direttamente o attraverso i propri eteronimi) sulla "poesia pura" e sulla propria poetica [149] – le numerose osservazioni che inquadravano singole raccolte e versi, l'evoluzione poetica machadiana, il rapporto con i poeti precedenti o coevi, il legame col mondo andaluso, il ruolo esercitato nella generazione, lo sfaccettato *iter* poetico-filosofico, e così via. Né mancano ancora una volta singole parole annotate in margine ora a integrare un concetto con una immediata associazione ("la grotta di Platone" a cui aveva pensato a proposito del "carcere del sogno" commentato da Macrí,[150] ora piuttosto a ribadire in modo sintetico quanto appena letto ed evidenziato: l'"intim[ismo della] I fase", il "coralismo" per l'atmosfera cordiale che accompagna la percezione del paesaggio, il "tu esencial" complementare alla 'persona apocrifa', la "MACCHINA" per poetare, la "NADA" sull'orlo della quale si trova Abel Martín, ma potremmo aggiungere "romantico" e "Fondatore", "aneddoti", "3 poemi", il "concetto di MASSA".[151]

È più che evidente insomma che queste pagine Caproni non solo le aveva lette, ma in certo modo studiate,[152] dedicando poi pari attenzione alle poesie (anche queste evidenziate con analoghi tratti di matita). L'avevano colpito in particolare *"Il limone sospende in abbandono", "Una figura giovanile un dì", "Sonno nel sole che stordisce e accieca"*, e poi ancora *"S'è addormentato il mio cuore?", "S'è squarciata la nube ora nel cielo"*, *"Se io fossi un poeta"*, *"La casa tanto amata"*, *Notte d'estate*, *Pasqua.*[153] E se in questi casi era l'insieme della composizione a interessarlo, con la percezione soggettiva di memoria, paesaggio, esistenza che le caratterizzava, in altri erano singoli gruppi di versi ad aver attirato la sua attenzione. Di questi comunque, più della lettera della traduzione (come i segni sulla versione italiana potrebbero sottintendere), gli interessavano i temi e le immagini proposte: il sogno, l'anima, il cuore, la musica.[154] Ma naturalmente anche il poeta e la sua poesia; basta pensare, oltre al famoso autoritratto machadiano di cui isolava i vv. 11-17,[155] al testo di *Introducción* di cui segnava sia sulla versione originale che sulla traduzione frammenti diversi: "dentro del alma", "en esas galerías", "L'anima del poeta / si orienta verso il mistero", "In quelle gallerie, / senza fondo, del ricordo".[156]

È risaputo infatti quanto le *galerías del alma* l'avessero colpito, e reiteratamente.[157] A essere sottolineati o evidenziati non sono però solo i versi che rimandano a quest'immagine o a quella parimenti nota delle "idee cordiali" e degli "universali del sentimento", ma anche molti altri legati a tematiche o immagini diverse. Basta pensare, come esempi, alle "figurine sottili / sul teatrino d'un burattinaio" che animano il "sogno sognato" machadiano in *"Alcune tele del ricordo serbano"* o alla stella che in *"Contro la tela pallida del vespro"* si trasforma in una "lacrima / nell'azzurro del cielo".[158] E ancora una volta alcuni vocaboli o sintagmi sono ritrascritti in margine: "parola bianca", "12 ore", "tuniche", "terra dei sogni", "bicchiere", "piccola storia", e poi "grotta", "fantasma", "specchi".[159] Temi forti e caratterizzanti la poesia di Machado si alternavano a particolari più minuti ma per lui parimenti stimolanti; a colpirlo poteva essere la singolarità di un'associazione,[160] un imprevisto rimando a episodi di vita quotidiana, l'esattezza cronologica che – come abbiamo constatato sfogliando i suoi libri – cercava sempre di fissare.[161] Ma tra le annotazioni che abbiamo rinvenuto non possiamo non segnalare quel verso di Torquato Tasso, "il roco suon della tartarea tromba",[162] che Caproni aveva trascritto a memoria stimolato dalla lettura di due versi machadiani: "El sibilante caracol del viento / ronco dormita en el remoto alcor" (dalla sopra citata poesia XLV).[163]

L'attenzione per Antonio Machado non rimaneva però circoscritta a questa edizione delle *Poesie* del 1959 giacché anche la successiva, la terza del 1969, sempre a cura di Oreste Macrí, appare parimenti costellata di sottolineature e postille. La coincidenza solo occasionale dei versi evidenziati rivela che Caproni la rilesse di nuovo, autonomamente, e ora anzi la sua matita non di rado si soffermava, oltre che sulla traduzione, sull'originale spagnolo a isolare insieme ad alcuni *Proverbios y cantares*[164] quanto rimandava alle già ricordate *galerías*, all'anima, al fantasma, al sogno, alle osterie,[165] e poi ancora al viaggio (talvolta legato alla morte[166]), al paesaggio, al mare, alle campane, a Dio.[167] Anche in questo caso tra gli sparsi versi[168] o singoli sintagmi sottolineati troviamo parole riscritte: "le tre rotonde acacie", il "mare d'acciaio" ecc.[169]; ma si pensi anche al vocabolo "corbacci" che Caproni proponeva come equivalente degli "uccelli neri" menzionati da Machado al v. 2 della CLVI, *Gallerie*.[170] Né vanno dimenticati i versi, anche questi evidenziati, che menzionavano altri poeti o pensatori spagnoli; se sull'edizione del 1959 era solo il nome di Manrique ad averlo colpito,[171] ora erano invece quelli di Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Darío e Francisco Giner de los Ríos ad aggiungersi.[172]

Naturalmente non è dato sapere se le annotazioni risalgano tutte a una lettura immediata del libro appena ricevuto, o se – come è probabile – si stratifichino negli anni,[173] è però fuori dubbio che l'opera di Antonio Machado a Caproni interessava veramente molto[174]; lo dimostrano, oltre ai numerosi esempi che abbiamo fin qui citato, il rimando alla p. 974 annotato a fianco della poesia CXIV, *La tierra de Alvargonzález* (a quella pagina infatti Macrí trascriveva la prosa machadiana dallo stesso titolo) e l'interrogativo "quindi qui elogia la guerra che deprecava?" che scriveva a fianco dei vv. 46-49 della CXLV, *Spagna, in pace*, mettendoli in contrapposizione con i 17-18 e 25 che aveva evidenziato poco prima.[175]

Del suo impegno a penetrare la poetica machadiana attraverso i testi e attraverso le parole del critico che le aveva interpretate d'altronde lo stesso Macrí si era accorto sì che, ringraziandolo per le righe dedicate alla sua edizione, lodava l'"acuta penetrazione critica" con cui aveva "rilevato i punti essenziali della poesia machadiana".[176] Non stupisce allora che, avendone avuta l'occasione, Caproni abbia deciso di approfondire ulteriormente il proprio rapporto con Antonio Machado trasformandosi da attento lettore in interprete-traduttore. Si trattava però di un coinvolgimento che non si sarebbe limitato solo a questo poeta o a quei nomi (come Federico García Lorca e Manuel Machado) che erano già legati alla sua pagina scritta, ma che si sarebbe esteso a molti altri autori e versi rafforzando il suo legame culturale con il mondo ispanico: un'occasione importante che – come vedremo – coincideva con un progetto editoriale, poi non concretizzatosi, o per meglio dire concretizzatosi solo in parte.

Un progetto interrotto

Tutto inizia nell'estate del 1960 quando (e precisamente il 6 luglio) l'editore romano Curcio spedisce a Caproni un contratto nel quale lo incarica di preparare un'antologia molto impegnativa, i *Poeti moderni di tutto il mondo*.[177] Per procedere a costruire questa "grande e completa panoramica antologica", che doveva coinvolgere più paesi ed estendersi dall'Otto al Novecento, Caproni – come veniva esplicitamente precisato – godeva della massima libertà: tutti gli autori sarebbero stati scelti e tradotti (il testo originale a fronte non era previsto) a suo "insindacabile giudizio e valutazione critica".[178] Poteva trattarsi insomma di traduzioni inedite o già pubblicate, di traduzioni sue o di altri.[179]

Fu seguendo questo criterio che Caproni organizzò il suo *corpus* di testi riservando per sé solo alcuni poeti e alcune poesie, ora recuperando proprie versioni pregresse, ora aggiungendone di nuove. Quando si trattava di autori appartenenti a mondi culturali e a lingue che gli erano prossime preferì quindi sovente proporre una propria versione, e questo anche se ne esisteva una già in teoria soddisfacente. Se insomma il suo coinvolgimento nel tradurre era inevitabile conseguenza della selezione operata, non mancavano casi nei quali predominava soprattutto lo stimolante impulso di confrontarsi con un poeta e dei versi conosciuti per offrirne un nuovo, e più personale, dettato.

Per non creare equivoci comunque, in calce alle sezioni dedicate a ogni autore, come d'altronde nell'indice, si preoccupava sempre di annotare con precisione il nome del traduttore [180] completandolo, nel caso di versioni edite, con gli estremi bibliografici del volume utilizzato. Fu anzi probabilmente per ampliare i collaboratori, o per mero *divertissement*, che a volte decise di occultarsi, alternando la propria presenza con quella di tre suoi *alter ego*, la cui vera identità era rivelata solo privatamente.[181] Si trattava di nomi diversi dal suo ma che gli erano familiari e che – come è facile constatare – legava coerentemente sempre alla stessa lingua: Attilio Picchi per lo spagnolo, Teresa Dini per il francese ed Ettore Dini per

l'inglese.[182]

Il lavoro che doveva svolgere era notevole (per quantità e varietà[183]), e anche se è probabile che le trattative con l'editore fossero in corso da tempo e che alcune selezioni e traduzioni le avesse per lo meno iniziate prima dell'invio del contratto, è un dato di fatto che – rispetto alla data di quest'ultimo – il tempo concesso era veramente scarso: appena cinque-sei mesi per una prima presentazione del materiale. [184] Comunque, Caproni riuscì a rispettare questa rigida scadenza e a consegnare in casa editrice, entro la data pattuita, un *corpus* di circa ottocentocinquanta cartelle, completate da una breve prefazione e da una nota delle fonti utilizzate.[185] Questo primo abbozzo completo poi Curcio glielo rispedì per la definitiva revisione fissando una nuova data di consegna (il 15 marzo 1961)[186] che supponiamo abbia ancora una volta rispettato.

Questi insomma i dati che è possibile ricostruire *a posteriori* dal contratto e dalle poche carte rimaste. Né molto altro rimane da aggiungere, se non constatare che, benché ci fossero tutte le premesse per un'immediata uscita dell'antologia, la pubblicazione non vide mai la luce: fermata da altri impegni, ma soprattutto dai dissapori intercorsi con l'editore e dalla conseguente, inevitabile, frattura.[187] Nonostante però che questi incidenti di percorso ci abbiano privato di un volume che sarebbe stato di grande importanza, le pagine definitive rimaste, le copie corrispondenti a precedenti versioni, l'indice degli autori e delle opere selezionate consentono di ricostruire più che bene l'insieme del progetto editoriale e delle versioni italiane.

Risulta così che il contributo di Caproni alla diffusione della poesia ispanica del Novecento è stato tutt'altro che irrilevante. Molti nomi si aggiungono infatti a quelli di Federico García Lorca e di Manuel Machado (le cui versioni sono circolate da tempo) e il loro numero cresce ulteriormente se dalla Spagna ci allarghiamo all'America Latina: si arriva a un totale di ventidue poeti, sedici peninsulari e sei americani. Anche in questo caso, come in quello di altre lingue che conosceva, ciò che l'aveva spinto a tradurre era, più che la necessità di offrire un testo non ancora proposto in italiano, la voglia di confrontarsi con una determinata poesia o un determinato autore. È il caso, ad esempio, di Antonio Machado che in Italia si conosceva attraverso l'edizione bilingue di Oreste Macrí[188]: da questo volume Caproni avrebbe potuto facilmente attingere per la sua scelta antologica, invece preferì ritradurre i cinque testi che aveva selezionato, in modo da far 'suoi' non solo quei temi e sintagmi che l'avevano colpito nella lettura, e che avrebbe più volte ricordato in forma sparsa in articoli o recensioni, ma anche la fluidità del verso.

Lo stesso avveniva con Gustavo Adolfo Bécquer, le cui *Rimas* erano state riunite sempre da Macrí e infatti proprio al suo volume Caproni si appoggiò per la propria selezione; anzi i nove testi che aveva scelto, all'inizio, aveva pensato di riprodurli proprio nella traduzione di Macrí, ma poi cambiò d'avviso e, dopo qualche incertezza, optò per scrivere una sua personale versione.[189] Un'altra decise poi di offrirla per tre poesie di Jorge Guillén, tutte già tradotte da Macrí nella sua *Poesia spagnola del Novecento*, e una (la brevissima *Jardines*) anche da Carlo Bo ed Eugenio Montale. E quest'ultima versione Caproni la conosceva bene perché, per la stessa antologia Curcio che stava preparando, dall'esile volumetto montaliano che la conteneva estrasse altre due poesie di Guillén.[190]

Era insomma evidente che, a parte Manuel Machado di cui fortuitamente aveva potuto acquistare un'edizione spagnola (dalla quale – ci piace ripeterlo – scelse solo testi ancora non tradotti), le fonti che Caproni aveva a disposizione in Italia, in libreria o in biblioteca, non potevano che rimandare a edizioni o ad antologie bilingui uscite nel nostro paese, sì che la sua scelta di tradurre diventava

automaticamente quella di ri-tradurre perseguendo, per quei testi che lo stimolavano, una ricerca soggettiva di quel "perfetto double", di quegli "armonici"[191] diversi ma espressivamente "equivalenti" di cui aveva scritto riflettendo su l'"arte del tradurre".[192]

Oltre ad Antonio Machado, Bécquer, Guillén l'avevano dunque spinto a coinvolgersi in questa nuova sfida 'impossibile' [193] anche Miguel de Unamuno (con due poesie), Juan Ramón Jiménez (con cinque), León Felipe e Pedro Salinas (con quattro), Gerardo Diego e Dámaso Alonso (con tre), Vicente Aleixandre (con quattro), Luis Cernuda e Rafael Alberti (con tre), Manuel Altolaguirre (con cinque), Leopoldo Panero (con tre); e poi, tra gli ispanoamericani, José Martí e Rubén Darío (con quattro poesie), Gabriela Mistral (con tre), Cesar Vallejo (con due), Alfonso Cortés (con quattro) e infine Pablo Neruda (con due). A queste nuove prove si aggiungevano naturalmente, nel suo indice antologico per Curcio, i testi di Manuel Machado già tradotti, dai quali però escludeva *Cualquiera canta un cantar* (solo cinque dunque quelli recuperati); di García Lorca invece sceglieva il notissimo *Llanto* e *Arbolé, arbolé*, abbandonando *La casada infiel*. Analogamente cassava dalla versione definitiva della sua antologia, per motivi di spazio, la prima delle quattro poesie di Vicente Aleixandre che aveva appena tradotto (*Poema de amor*), né è chiaro se infine avesse pensato di escludere anche *Quiero con afán* di Cernuda visto che, benché in questo caso nel *corpus* dei testi che ci sono rimasti non sia stata cassata, è assente – al pari della precedente – nel finale riepilogo delle poesie scelte.[194]

Come ricordavamo, nell'indice dell'antologia Curcio, le sue versioni dallo spagnolo venivano diversificate, ora legate al suo nome, ora invece a quello del suo *alter ego* Attilio Picchi. Anzi, curiosamente, è proprio quest'ultimo a figurare con una netta prevalenza giacché Caproni gli attribuisce le traduzioni di Bécquer, Unamuno, Jiménez, León Felipe, Salinas, Diego, Aleixandre, Cernuda, Alberti, Altolaguirre, Panero, e ancora quelle di Martí, Darío, Mistral, Vallejo, Neruda.[195] Pochissimi quindi i nomi che riserva per sé: i già circolati Manuel Machado e García Lorca, e poi Jorge Guillén e Antonio Machado (inizialmente attribuito ad Attilio Picchi[196]) con, tra gli ispanoamericani, il solo Alfonso Cortés. Questo forse per casuale alternanza o, piuttosto, per stabilire una sottintesa gerarchia personale di preferenze.

Comunque, sono questi gli autori che lo impegnarono dal punto di vista traduttivo ed è significativo che le sue versioni in quest'antologia coincidano in gran parte con l'insieme delle sue traduzioni ispaniche, rimanendo da reintegrare soltanto in un finale bilancio le poche omissioni ora segnalate e "*Stava la Vergin Maria"* di Unamuno (tradotta per la V puntata radiofonica di *I poeti e il Natale*). E certo non doveva essergli mancata, durante il lavoro di lettura e di selezione di testi, quella dichiarata attrazione verso il dissimile (quella "diversità" cercata a "proprio profitto),[197] essendo lo splendido ventaglio di autori e di versi che aveva scelto di tradurre e di offrire al suo futuro lettore assai vario per temi, ritmi e atmosfere. Dal romantico Bécquer ai vari rappresentanti delle generazioni del '98 e del '27 spagnolo (rimanendo esclusi, rispetto al panorama offerto da Macrí, solo gli ultimi nomi[198]) e poi gli ispanoamericani, dal cubano José Martí all'imprescindibile modernista Darío o ancora dall'altro nicaraguense Alfonso Cortés, al peruviano César Vallejo e ai cileni Gabriela Mistral e Pablo Neruda (con il suo epico *Canto general*) scelti, come sparuto gruppo, a rappresentare la letteratura latina d'oltremare con i suoi circa venti paesi.

Il rapporto di Caproni con il mondo ispanico si definiva insomma con questi autori e in questo personalissimo confronto tra poeti che l'aveva coinvolto prima

come lettore e poi, e in gran parte, come traduttore, cioè in quel difficile meccanismo di appropriamento e di ricreazione della parola altrui che – come aveva chiaramente dichiarato – si risolveva inevitabilmente in una forma di "arricchimento".[199] Né occorre sottolineare che le sue traduzioni, in accordo con quanto sostenuto più volte a proposito della traduzione, si presentano sempre come fedeli alla lettera dell'originale [200] (dalla quale solo raramente si allontana con innovazioni proprie) e sempre attente al ritmo e al 'suono' dei versi che cercava di ricreare, sia pur diversamente, con una parallela sintesi di significato e significante.[201]

Presenze nei libri

Alla poesia spagnola comunque Caproni non si era interessato solo come traduttore: bastano i tratti di matita che, al di là dei pochi testi tradotti, scandiscono l'intero volume dei versi di Antonio Machado per dimostrare (e per questo ci siamo attardati a descriverli) che quello che gli interessava non era solo una determinata poesia, ma l'insieme del *corpus* poetico dell'autore, che aveva percorso con attenzione nella sua interezza. È sufficiente però allargare lo sguardo all'insieme della sua biblioteca per rendersi conto che numerosi sono i testi poetici (e non) che aveva letto. Anche solo scorrendo, e al di là degli autori e delle poesie tradotte, quanto incluso nell'ora descritta antologia *Poeti moderni di tutto il mondo* progettata per Curcio emergono subito altri nomi e altri testi. L'Ottocento spagnolo, ad esempio, si arricchisce della presenza della galiziana Rosalía de Castro, di cui selezionava e trascriveva ben tredici poesie tradotte da Francesco Tentori Montalto,[202] di Jorge Guillén – come abbiamo segnalato – aggiungeva alle proprie due poesie tradotte da Montale,[203] di Gerardo Diego due tradotte da Macrí (*Bécquer in Soria* e *Rivelazione*) e dalla sua *Poesia spagnola del Novecento* (1952), oltre a queste, ne prendeva anche un'altra di Dámaso Alonso (*Donne*), mentre dal *Romancero della resistenza spagnola* di Dario Puccini[204] ricavava la traduzione di una poesia di Cernuda (*Uno spagnolo parla della sua terra*) e di una di Vallejo (*O Spagna, allontana da me questo calice*), e poi ancora a Tentori Montalto rimandavano una traduzione di Panero (*Tu che cammini sulla neve*) e due di Rubén Darío (*Canzone d'autunno in primavera* e *Divina Psiche*) estratte quest'ultime dalla *Poesia ispanoamericana* di Tentori, che aveva ampiamente consultato.[205]

Le corpose antologie bilingui di Macrí (per la Spagna) e di Tentori (per l'Ispanoamerica) costituirono infatti per Caproni gli strumenti fondamentali di avvicinamento al mondo letterario ispanico,[206] anche se non furono le sue uniche fonti giacché, ove gli era possibile, ricorreva ad altre edizioni e selezioni. Non a caso, e mi riferisco sempre all'antologia Curcio, per Antonio Machado aveva utilizzato, invece della *Poesia spagnola del Novecento* che gli offriva una selezione limitata, l'edizione bilingue delle *Poesie* machadiane curata dallo stesso Macrí, per il fratello Manuel l'edizione spagnola che possedeva, per Alberti oltre alla già ricordata *Poesia spagnola del Novecento* la *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci che aveva letto al di là delle proprie traduzioni lochiane.[207]

Altri volumi, in quegli anni e nei successivi, li aveva consultati al momento di preparare le sue rubriche radiofoniche [208] dove – per quanto riguardava le presenze ispaniche – aveva proposto, insieme ad alcune proprie traduzioni (precedenti o preparate per l'occasione), anche testi di autori diversi. Basta pensare, oltre ad *Avvenimento* e *Giardini* di Guillén tradotti da Montale,[209] a *Che corpi leggeri, sottili* e a *Non ti arrestare mai…* di Salinas, estratte rispettivamente dai *Lirici spagnoli* di Carlo Bo e dalla raccolta delle *Poesie* curata da Vittorio Bodini; a *Le mosche* di Antonio Machado, che proveniva dalla *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí; a *È vero* di García Lorca dalle *Poesie* lorchiane curate da Bo; a *Natività* di Jorge Guillén e a *Il Natale preferito* di Vicente Aleixandre tradotte da Margherita Guidacci e trovate su un'antologia sul tema uscita da Scheiwiller[210]; o ancora a *I Tre Re* del Marqués de Villanova appartenente alla raccolta *Prestigi* stampata da Vallecchi. Ma potremmo citare anche un'altra poesia di Jiménez, *E me ne andrò*, che Caproni selezionò nella traduzione di Carlo Bo perché venisse trasmessa

durante l'XI puntata della rubrica *Il girasole*; e sempre per la radio (ma poi non vennero utilizzate) aveva pensato a *Convalescenza* di Jiménez, tradotta da Mario Socrate,[211] e a *Come era la Spagna* di Pablo Neruda, che Salvatore Quasimodo aveva pubblicato da Einaudi, una poesia quest'ultima che era – come precisava nei suoi appunti – "un canto d'amore alla terra di Spagna, alla sua gente".[212]

Né si possono dimenticare, tra i testi letti per *Il girasole*, quei pochi brani teatrali e narrativi che rimandavano ad alcune delle opere più note del Cinque e Seicento spagnoli che Caproni aggiunse all'ampia messe delle poesie novecentesche selezionate. È il caso di un brano del *Lazarillo de Tormes* dove il "povero monello" che s'industriava "per riempire lo stomaco" viveva una delle "tante disavventure capitatagli mentre era al servizio d'un accattone cieco, malvagio quanto spilorcio"[213]; della parte finale de *Il teatrino delle meraviglie*, "il più brillante intermezzo" di Cervantes (di cui aveva letto, e segnato, anche il famoso romanzo[214]); della sc. 2ª del III atto de *Il miglior giudice è il re* di Lope de Vega il cui protagonista, il contadino Sancio, era "non meno famoso, pur se meno popolare in Italia dello scudiero di Don Chisciotte".[215] Ma c'era, e ci spostiamo nel Settecento, anche la "favoletta" *Concerto* di Tomás de Iriarte, che Caproni proponeva di ribattezzare *Scaricabarili* pur senza voler contraddire quella "morale" con cui l'autore "da bravo favolista" l'aveva conclusa. E poi ancora, per continuare con la narrativa (tra gli scrittori dell'Ottocento è probabile che avesse letto Pereda[216]), vanno citati *Nebbia* di Unamuno con il dialogo nel quale Augusto Pérez comunicava all'autore di volersi uccidere (per questo Caproni lo avvicina ai pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore*[217]) e il "capitoletto" che l'argentino Borges dedicava a *Il cane Cerbero* nel suo *Manuale di zoologia fantastica*.[218] Per non parlare poi di quel paio di composizioni legate a un "umile e anonimo cantore" indio del Sudamerica che aveva selezionato[219] per la I puntata de *I sentieri della poesia*.

Le sue letture comunque andavano ben al di là di questi testi e si erano ispessite negli anni, anche per lo stimolo ricevuto dagli amici ispanisti. Se infatti, ad esempio, nel settembre del 1958 e sulla scia delle sue traduzioni da García Lorca, Macrí gli suggeriva di continuare a cimentarsi con i poeti spagnoli ("ti esorto ad altre prove", gli scriveva), pochi anni dopo Vittorio Bodini lo invitava a tradurre Gabriel Celaya.[220] Degli autori da lui amati e memorizzati rimangono solo sparse testimonianze, ma è certa la sua costante curiosità. Ancora a Macrí, che nella citata lettera del settembre del 1958 gli nominava Blas de Otero e Miguel Hernández, rispondeva infatti, riferendosi al primo, con un significativo: "Ignoranza tenebrosa […]. Dove posso imparar qualcosa di lui?",[221] mentre per il secondo si dimostrava sorpreso del fatto che Macrí avesse evocato con "diabolica intuizione" proprio un poeta con la cui opera – benché non lo conoscesse molto (aveva letto solo quanto pubblicato e commentato nella sua *Poesia spagnola del Novecento*) – aveva registrato una singolare "coincidenza" che gliel'aveva reso "caro":

> Quando lessi per la prima volta *El sudor* (gongorismo o no) rimasi affascinato, tanto più che proprio allora, ignorandolo, stavo pensando a un poemetto (*odor vestimentorum*, da "odor vestimentorum tuorum", mi pare dei carmelitani scalzi) dove, attraverso gli indumenti imbevuti d'umani sudori (amorosi, di malattia, di lavoro eccetera) avrei avuto intenzione di rappresentare eccetera eccetera.[222]

Se poi, cercando di definire meglio quanto la letteratura spagnola e ispanoamericana l'avessero interessato, ci mettiamo a curiosare nella sua biblioteca e a sfogliare i libri di tema ispanico che possedeva – per lo più volumi bilingui o in traduzione, scarsi quelli di saggistica –, risulta subito evidente che il suo interesse oltrepassava la mera funzionalità pratica: il singolo dato o il singolo testo di cui

poteva aver bisogno. Basta vedere le numerose sottolineature che costellano il breve manuale di storia letteraria spagnola pubblicato in Italia nel 1955 da José María Valverde (un poeta che Caproni poteva aver conosciuto negli anni del suo soggiorno romano[223]) per rendersi conto che l'aveva letto attentamente cercando di fissare i caratteri distintivi di epoche e autori.

In questo manuale, bello e accattivante anche per le numerose e ampie citazioni, evidenziava con una crocetta quanto maggiormente l'aveva colpito: quattordici versi dell'*Egloga I* di Garcilaso de la Vega ("Acque scorrenti, pure, cristalline / […]"), la canzone popolare *"Trifoglio, Gesù come odora!"* che Lope de Vega aveva inserito nella commedia *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, la *letrilla* di Góngora *"Non sono tutti usignoli"*.[224] Era però, anche in questo caso, soprattutto sul Novecento – al quale peraltro Valverde dedicava ben un terzo del suo libro – che si concentrava. Quello che isolava, con crocette e sottolineature, erano, oltre a informazioni su movimenti, autori[225] o su eventi biografici,[226] alcune parole che gli sembravano più di altre fissare un concetto o un elemento significativo e che, per questo, riscriveva in margine: l'"esistenzialista" che definiva Unamuno, l'"angoscia" che aveva accompagnato Antonio Machado fin dall'infanzia, la "provincia" riscontrabile in molti spagnoli (o francesi decadenti), la "purezza" poetica di Jiménez e la sua percezione dell'"assenza".[227] Ma c'erano anche i sintagmi "cultura tedesca" e "disumanizzazione dell'arte" a ribadire, con l'importante opera di diffusione esercitata in campo editoriale,[228] una delle riflessioni filosofico-critiche più note di Ortega y Gasset.[229] La parola "caffè" rimandava invece a un aneddoto di cui era stato protagonista Eugenio d'Ors, la definizione "i più lontani dalla poesia pura" a Salinas, Aleixandre, Alonso, Cernuda e Hernández (in questa stessa pagina una stella e una doppia linea verticale rafforzavano la sottolineatura che situava Salinas fuori dall'arte pura e dal neo-romanticismo), il sintagma "tradizione analfabeta" richiamava invece, a proposito di un saggio di Salinas su Jorge Manrique, il fondo medievale e popolare della cultura spagnola, e il titolo "I nomi" sintetizzava il tema-base di una poesia di Guillén che Valverde citava (e che poi Caproni avrebbe incluso nella propria antologia).[230]

Varie erano infatti le poesie citate che attirarono la sua attenzione e che contrassegnò, per intero o in alcune parti. In un brano tratto da *Il sentimento tragico della vita* di Unamuno, ad esempio, lo colpivano i rimandi al "subcosciente" e all'"inconscio"[231]; nell'*Elegia alla morte di un cane* l'endecasillabo "le anime delle cose di cui vive" che ribadiva il desiderio unamuniano di "immortalità concreta"; nel *Cristo de Velázquez,* la frase "È sogno / Cristo, la vita […]".[232] E ancora di Antonio Machado quella frase, "Siamo vittime […] di un duplice miraggio", che alludeva al rapporto con le cose (il mondo esterno che perde consistenza se si cerca di penetrarlo e la realtà interiore che, se osservata, ci fa in qualche modo svanire).[233] Trascurando il testo di *A José María Palacio* che avrebbe tradotto per i *Poeti moderni di tutto il mondo*, era poi su un'altra citazione machadiana, e questa volta dall'opera in prosa, che si soffermava isolando i significativi sintagmi "gli universali del sentimento" e le "idee cordiali", con quel guardarsi nell'intimo che, come ricerca, avevano accompagnato la prima stagione poetica machadiana. [234]

Lo interessava il sonetto *Ritorno fugace* di Jiménez dove il ricordo superava la stessa presenza (ne evidenziava tutti i versi ma, in particolare, l'ultimo: "Non so come eri, io che so che fosti!"); di un altro sonetto, *Alla mia anima,* invece il rapido commento che lo legava al successivo "cammino di introspezione poetica" di Juan Ramón; e ancora, sicuramente anche pensando alla propria attività di maestro, la notizia della pubblicazione in Italia del romanzo *Platero ed io* (dell'asinello

protagonista riscriveva il nome) che era stato usato come "libro di lettura in molte scuole infantili".[235]

La sua matita invece non si soffermava sui versi di Diego (né si era soffermata sul suo profilo[236]) e nemmeno su quelli di Aleixandre o di García Lorca tra i quali figuravano anche alcuni che avrebbe, o aveva, tradotto (*Creature dell'aurora* e la più volte ricordata *Arbolé, arbolé*, insieme a *È vero*, selezionata per la radio), o di Rafael Alberti che vi compariva con un ritratto di quegli angeli ai quali era dedicata tutta la sezione albertiana dei suoi *Poeti moderni di tutto il mondo*. Di Salinas lo interessavano due poesie, ma per il commento che ne offriva Valverde: *Possesso del tuo nome*, che continuava "un'idea lirica di Juan Ramón Jiménez" (e che quindi lo riportava a quei versi, *Ritorno fugace*, che aveva evidenziato poco prima) e *"Le odi come chiedono realtà"*, che esprimeva "la vittoria del reale sull'ideale".[237] Né altri richiami venivano annotati sui versi, se si esclude un breve tratto di penna che faceva risaltare il v. 10 di un sonetto di Miguel Hernández[238]: "ho la mia lingua bagnata di cuore". E nemmeno attiravano la sua attenzione altri nomi significativi del Novecento spagnolo (Valle- Inclán, Baroja, Azorín, Gómez de la Serna) ai quali Valverde dedicava ampio spazio.

Anche se le sue annotazioni si concentravano sui poeti, c'erano però due prosatori sui quali si soffermava: il già ricordato José Ortega y Gasset ed Eugenio d'Ors. Ma non era un caso, poiché le frasi delle loro opere che sottolineava riportavano sempre, più o meno direttamente, alla poesia e al suo autore.[239] Di Ortega, che riconosceva a Mallarmé di essere stato il primo nel suo secolo a voler essere un poeta,[240] lo colpivano alcune massime: "Il poeta voleva sempre restare uomo", "La vita è una cosa, la poesia un'altra" (citazione questa che marcava anche con una croce), "il poeta comincia dove l'uomo finisce", "Il poeta ingrandisce il mondo aggiungendo al reale un continente irreale", il poeta giovane si propone "semplicemente d'essere poeta", a tutta l'arte nuova ripugna "la confusione di frontiere fra le cose", la missione del poeta "è inventare ciò che non esiste".[241] Di Eugenio d'Ors invece l'aveva incuriosito in particolare un aneddoto (a questo rimandava la citata parola "caffè" annotata in margine): alludendo alla degenerazione della bevanda sostituita dai più diversi surrogati, lo scrittore catalano aveva esclamato "Tu varii, dunque non sei la verità" e poi, brindando alla sua resurrezione, aveva brindato alla resurrezione dell'arte, della critica e della cultura.[242]

Né aggiungiamo altro, essendo quanto fin qui elencato prova fin troppo evidente dell'attenzione con cui Caproni aveva letto questo manuale. Ma – come già si diceva – sono anche altri i testi ispanici, poetici o narrativi (e marginalmente di critica[243]), presenti nella sua biblioteca. Tra i molti e vari che abbiamo sfogliato, alcuni non conservano tracce di lettura, altri invece presentano chiare sottolineature e annotazioni, essendo poi il finale bilancio del tutto prevedibile: chiarissimo l'interesse per il Novecento e, all'interno di questo, per la poesia.[244] Ancora una volta emergono i nomi degli autori che maggiormente prediligeva: i poeti della generazione del '27 (García Lorca, Salinas, Alberti ecc.) e quelli della precedente del '98; qui primi tra tutti Antonio Machado e il fratello Manuel.

Le stesse croci a matita rossa presenti sulla storia letteraria di Valverde compaiono anche sulla preziosa edizione spagnola delle *Poesías (Opera omnia lirica)* di Manuel Machado a isolare alcune poesie: *Adelfos* (di cui marcava in margine la prima e terza strofa e i vv. 23-24, 27-28), *Pantomima*, la I e II parte di *La primavera*, *Nocturno madrileño*, *La canción del alba*, *Febrerillo loco*, *Beatro Angélico. La anunciación*, *Sandro Botticelli. La primavera*, le tre parti de *La mujer sevillana* con i suoi nomi-titoli (*Carmen*, *Rosario*, *Ana*), *Ante la joven muerta*, *Ars*

moriendi, *Dolientes madrigales*, *El poeta de Adelfos dice al fin...*, *Morir, dormir*, *Música di camera*, *Ocaso*, *A Juan Marqués Merchán*, *Soneto-prólogo*, *A Concepción Arenal*, e poi – uniche tra le sei tradotte – *La lluvia* e *Alegrías* (in particolare i vv. 33-35).[245] Senza soffermarci oltre (altri segni e cancellature risalenti a momenti diversi apparivano in indice[246]) ci limitiamo ad aggiungere che un orecchio alla pagina e/o un foglietto contrassegnavano *El cantar* e *Del querer*,[247] mentre nelle prime tre parti di *La fiesta nacional* alcuni tratti di matita che legano versi e assonanze rivelano chiaramente l'attenzione di Caproni alla metrica[248]; qualche parola annotata su questa poesia o su altre lascia sporadiche tracce della consultazione del dizionario. [249]

Analogamente potremmo ricordare il volume delle *Poesie* di Pedro Salinas curate da Bodini nel 1958 del quale, oltre a postillare l'introduzione,[250] Caproni evidenziava con un tratto verticale i vv. 8-9 di *Un'anima tu avevi* (la cui traduzione ritoccava leggermente), i finali vv. 17-18 di *Queste frasi d'amore* ("lontano sole che verrai domani / quando saran cessate stelle e parole") e, nell'originale spagnolo, il v. 24 di *La luz lo malo que tiene...* ("¡Qué hermoso el mundo, que entero")[251]; ma gli interessavano anche altre poesie, diverse da quelle che aveva scelto per tradurre o antologizzare: *Questi dolci vocaboli...*, *Seconda vita*, *Per vivere non voglio*.[252]

Qualche annotazione poi sul volume delle *Poesie* di García Lorca curate da Carlo Bo di cui possedeva la IV edizione accresciuta e rivista del 1949,[253] su quella di *Nozze di sangue* di Vittorini[254] e su quella dei *Canti gitani e andalusi* di Macrí (VI riveduta e corretta del 1958) sulla quale, oltre a quel verso "¡Y el toro solo corazón arriba!" che era stato al centro di tante polemiche,[255] si limitava a contrassegnare con una croce il titolo di una famosa poesia del *Romancero gitano*, *Cattura di Antoñito il Camborio sulla strada di Siviglia*".[256] Del *Teatro* curato da Bodini nel 1952 (*Il maleficio della farfalla* non vi era stato ancora incluso) leggeva i grandi drammi, mentre ignorava la breve *pièce* surrealista *El público* le cui pagine rimanevano intonse. Di questo libro soprattutto isolava ampi brani dell'introduzione; in particolare ricordiamo – perché rimandano alle poesie tradotte – quelli che si soffermavano sul rapporto teatro-poesia e consideravano il *Llanto* teatro per quel "fortissimo ritmo" che lo "regge e ossessiona", o che rilevavano la "rapidità fulminea di pronunzia" con cui ne *La sposa infedele* García Lorca afferrava "cose fuggenti" (come il biancore delle cosce-pesci) "e insieme con esse la luce, l'acqua, le stagioni, facendo convergere, o perdere di significato ogni distinzione tra fisica e metafisica".[257]

Di Jiménez piegava la pagina dell'edizione Guanda delle *Poesie* in corrispondenza di *"Yo le tiré al ideal"* (forse per il rimando all'anima che vi compariva) e marcava con una croce *Sogno, Elegia, Festa*; e ancora, sempre in questa edizione – percorrendo *La stagione totale* – isolava *Poeta e parola*, così come vari anni più tardi – in *Eternidades* – si sarebbe soffermato su *Alba* con quel significativo riferimento alla tristezza di giungere in treno a una stazione che non è nostra; un'immagine quella del treno che, presente anche nei suoi versi[258] e qui associata al balbettio dei pensieri innamorati, avrebbe evidenziato anche in un'altra poesia, la 50 (mentre della 42 notava i versi iniziali: "Tirai le briglia / volsi indietro il cavallo").[259]

Sui tre volumetti guilleniani pubblicati da Scheiwiller quello delle traduzioni montaliane uscito nel 1958 non registra annotazioni (solo un foglietto funge da segnalibro isolando la poesia *El cisne* che – come abbiamo visto[260] – Caproni includerà nell'antologia Curcio) e nemmeno compaiono tracce di matita su *La fuente*, mentre vari sono i segni su *Luzbel desconcertado*. È evidente che la lettura di questo poemetto pubblicato solo in spagnolo, per l'insolito tema trattato, l'aveva

coinvolto spingendolo a evidenziare con una croce la parola *maremágnum* che apriva l'ultima strofa della IV parte[261] (una parola chiave che poco dopo avrebbe dato il titolo a un libro di Guillén) e a contrassegnare lateralmente alcuni versi: i 44-45 della I parte, i 3-9 della III e i 30-37 della VII.[262] Desideroso di comprenderne a fondo il significato annotava in forma sparsa i possibili equivalenti di alcune parole: per *cacareen* e *rezada* (o *rezad*) "canto del gallo" e "ufficiata" (o "ufficiate"), per *verdugo que gozara* "boia che gioisce", per *maldades* ed *embuste* "malignità" e "menzogna", per *arrastro* e *arrabales* "trascino" e "sobborghi", per *gorigori* "canto di preti", per *chillo* e *tamaño* "fischietto" e "grandezza", per *soplo* "soffio", per *barniz* e *bocetos* "vernice" e "bozzetti", per *bolas* "sfere", per *tarea* "compito (scopo)", per *trampa* "truffa trappola / trucco".[263]

Il suo interesse comunque in questo caso andava ben al di là della sola lettura; un foglio manoscritto inserito all'altezza della p. 17 presenta infatti l'abbozzo di traduzione di alcuni versi, e precisamente dei primi sedici della II parte:

> E chi vuoi che mi ascolti / figura senza rilievo / per gli ignoranti? / Così angelico sono / così sottomesso alla mia *categoria* / così *incomunicato* per l'Altro / che non posso far nulla fra gli uomini. // *Aquel*, in questo piano / mi sarà fedele. / Sospetto della sua grammatica, / della sua logica. / Chi è solo, / solo come son io, non accetta / vezzosi compromessi [in alternativa: "compromissioni"]. Mi manca il dialogo. / Nessuno lo approverebbe. […] disgusta / continuare l'esistenza, rinnegata / definitivamente.

Altre sparse parole ("Rezad", "supérfluo", "la Nada", "Incomunicato [?] isolato segregato / senza comunicazione") si aggiungevano poi in altri punti del foglio insieme a qualche diverso appunto.[264] Quello che però più ci interessa è l'esplicita dichiarazione che compare sul verso e che non lascia dubbi sulla sua intenzione di cimentarsi nella resa italiana di un brano di quest'opera:

> Traduzione di Giorgio Caproni della poesia di Jorge Guillén dal libro "Luzbel desconcertado" pubbl. da V. Scheiwiller (All'insegna del pesce d'oro) nel 1956: Pag. 17, II; ¿Y quién me escucha a mí, / Figura sin relieve...

Si trattava di un progetto, probabilmente pensato per una delle rubriche radiofoniche alle quali collaborava, che non venne portato a compimento: rimane comunque come ulteriore testimonianza del suo coinvolgimento nella lettura e della sua costante curiosità per i testi e i poeti del Novecento spagnolo.

Altri libri naturalmente si aggiungono a completare il nostro excursus. Ad esempio le *Poesie della consumazione* di Vicente Aleixandre che Tentori gli aveva inviato come omaggio "(quasi) natalizio"[265] e che Caproni aveva letto isolando, ora sullo spagnolo, ora sull'italiano, alcuni versi che l'avevano colpito: "Talora dava il suono dei grandi alberi in ombra" e "Ah, cuánta paz, el sueño" (vv. 4 e 15 di *Por fin*); "para morir basta un ruidillo", di cui contrassegnava anche la resa endecasillabica italiana "Un breve suono basta per morire" (*Cumple*, v. 2 della III strofa); "Lino che veramente copre l'anima" (*Il sepolto*, v. 4).[266] Di *Tienes nombre* invece sottolineava il "no existo" che chiudeva il v. 3 e riscriveva a fianco la traduzione "non esisto"), e in altre poesie la traduzione di una o più parole: "inizia" per *incipiente* (v. 12 di *I vecchi e i giovani*), "il rumore del fiume" e "Suona l'acqua sul sasso" per *el son del río* e *Suena el agua en la piedra* (vv. 5 e 19 di *Solo poche parole*).[267] E poi forse doveva essergli piaciuta *Quien fue* (*Chi fu*) visto che a quella pagina aveva utilizzato come segnalibro l'aletta della copertina.[268]

Non troviamo annotazioni invece sulle *Poesie* di Cernuda tradotte sempre da Tentori, anche se un orecchio a una pagina in corrispondenza di "*Notturno, ore brandisci"*[269] rivela che su questa poesia Caproni si era soffermato. Non era comunque questo libro, pubblicato nel 1962, quello che avrebbe utilizzato per scegliere le tre poesie tradotte per Curcio, ma piuttosto la *Poesia spagnola del*

Novecento di Macrí.

Di questa antologia che aveva tanto consultato nell'edizione del 1952 non troviamo traccia (forse perduta o forse reperita alla Biblioteca Nazionale, di cui Caproni era abituale frequentatore); si trova invece nella sua biblioteca la seconda edizione riveduta e aggiornata del 1961, per la stessa Guanda. Qui la matita si è posata poche volte, e gli autori sono quasi sempre quelli già ricordati: una piccola croce sul v. 23 di *Primo amore* di Manuel Machado (che proponeva un'immagine femminile, "la bruna / Dolores", che forse gli richiamava le vivaci ragazze di *Alegrías*) e su *Tramonto*; su *Le mosche* (scelta, come abbiamo visto, per la radio), *In questi campi della terra mia* e *Appena che d'amor la brace fumiga* del fratello Antonio; su *Tempo d'isola* e *Angelo smarrito* di Salinas (in questa seconda era ancora una volta l'anima la protagonista); su *Il muro* di Alberti; su *Canzone* del più giovane Miguel Hernández[270]; e dovremmo forse aggiungere *Cominciare a morire* di Unamuno di cui in un primo momento aveva piegato l'angolo della pagina.[271] Su Unamuno poi si sarebbe soffermato di nuovo anni più tardi evidenziando, nella nuova edizione ampliata della stessa antologia pubblicata da Garzanti, il v. 7 di *Credo poetico* che inevitabilmente l'aveva colpito ("la poesia è qualcosa che non è musica") e il titolo di un'altra successiva poesia, *Occhi senza luce*.[272] Di Alberti gli interessava invece la *Canzone del poeta che non vuole disperarsi* che aveva trovato nel *Romancero della resistenza spagnola* di Dario Puccini.[273]

Inevitabili sottolineature e tratti di matita accompagnano l'introduzione alla *Poesia ispano-americana del 900* curata da Tentori nel 1957[274] dalla quale estrarrà (con eccezione di una di Darío) tutte le poesie americane da riprodurre nell'antologia Curcio. Poche altre sono evidenziate sul libro: l'*Arte poetica* e *Debole dell'alba* di Neruda e *La cena di Natale* di Manuel Gutiérrez Nájera, quest'ultima segnalata nell'indice probabilmente pensando alla rubrica radiofonica dedicata a questa festività[275] (marcato anche il v. 6 di *Il fatale* di Darío[276]). I numeri 233 e 314 annotati in una delle pagine corrispondenti alle biografie degli autori rimandano alle poesie *Commiato ricordando un addio* di César Vallejo ed *Elegía* da *Canto general* di Neruda, potrebbero quindi sottintendere che Caproni avesse pensato di tradurle o di selezionarle per qualche rubrica.[277]

E se nessuna annotazione accompagna l'edizione dell'appena citato *Canto Generale* di Neruda a cura di Dario Puccini,[278] varie sono le sottolineature presenti nei libri di Borges. Una linea verticale, ad esempio, richiama l'attenzione sui vv. 8-11 della poesia *Al triste* legata non casualmente allo scrivere versi ("Y en la sombra el olor de los jazmines. / Y nada de eso importa. El resignado / Ejercicio del verso no te salva / Ni las aguas del sueño ni la estrella"[279]), mentre sparse sottolineature e segni laterali isolano singole frasi e sintagmi di *L'artefice*[280] o altre frasi, una riflessione sul verso libero e brevi segmenti di *Elogio dell'ombra*.[281] Di quest'ultimo libro Caproni aveva evidenziato delle poesie: *Le cose*, *Giugno 1968*, *Il guardiano dei libri*, l'omonima *Elogio dell'ombra*[282]; ma anche un'altra poesia aveva attirato la sua attenzione: *Cambridge*, e per una singolare coincidenza. Nei vv. 37-38 ("detrás de las altas puertas no hay nada, / ni siquiera el vacío") che Tentori aveva tradotto letteralmente con "dietro le alte porte non c'è nulla, / neppure il vuoto" c'era infatti una reiterazione negativa che gli risultava familiare sì che, delimitati questi versi con una parentesi quadra (e ricollegandoli a una delle sue *Ciarlette nel ridotto* di *Il conte Kevenhüller*), annotava: "io avevo scritto 'non c'è nulla, nemmeno *il* nulla' ".[283]

Se dunque in questo caso l'affinità dei versi rimanda a una mera casualità[284] c'è, sempre in questo libro, un altro caso nel quale invece la memoria di una precedente lettura borgesiana è esplicitamente dichiarata. Mi riferisco alla nota composizione

Sfarfallone dove Caproni costruisce, con una specularità linguistica tutta borgesiana, uno dei giochi di *Reversibilità* inclusi in *Il franco cacciatore*: all'esatta citazione "*Pronto* sabré *quién soy*. / (Borges)" aggiunge infatti la sua riscrittura del primo emistichio: "Presto *sarò* chi sono. (Io)".[285] Ma a questo proposito è interessante constatare che della nascita di questa citazione è rimasta una traccia: sfogliando *Elogio dell'ombra* (che Einaudi aveva pubblicato nel 1971) non può sfuggire infatti l'orecchio alla pagina e la croce con cui Caproni aveva contrassegnato questa poesia e appunto quel suo ultimo verso: "Pronto sabré quien soy"[286] di cui si sarebbe ricordato poco dopo.

È evidente insomma che di libri di ambito ispanico Caproni non solo ne aveva una buona quantità[287] (comprati o ricevuti in omaggio, alcuni con dedica[288]), ma che soprattutto li aveva letti; il numero di questi ultimi poi è decisamente superiore a quanto, a una superficiale occhiata, si sarebbe portati a supporre giacché segni di matita compaiono anche all'interno di testi che all'aspetto si direbbero non maneggiati. Inoltre, se spesso le sue annotazioni sono rivolte a isolare segmenti critici da memorizzare o brani narrativi e versi da rintracciare, altre volte rimandano alle più diverse finalità e motivazioni. Insieme a rettifiche nell'italiano (come il "si dice scatola cranica" annotato a correggere il "cassa cranica" sfuggito al traduttore de *Le notti lugubri* del commediografo Alfonso Sastre[289]), troviamo infatti proposte di traduzioni alternative. Ai già citati vv. 16-17 di *El alma tenías* di Pedro Salinas suggeriva ad esempio di invertire "stretta / porta" in "porta / stretta",[290] al v. 15 della *Balada para los poetas andaluces de hoy* di Rafael Alberti che Bodini aveva reso con "Sono tante le cose che son morte che non c'è più che il poeta?" aggiungeva il suo "Tante cose son morte / Son morte tante cose da non restar che i poeti?",[291] o ancora di fronte al v. 2 di *Attraction du risque*, una poesia francese dello spagnolo Juan Larrea ("est bien plus près du ciel que de ce qu'il pense") che sempre Bodini aveva sciolto in "è più vicino al cielo di quanto non creda", annotava invece "è molto più vicino al cielo che a ciò che pensa".[292]

Né mancano, tra le varie annotazioni sparse sui libri che abbiamo via via nominato, prime stesure di alcuni frammenti di sue poesie, come il "Chiamai, lo chiamai per nome / Rispose soltanto il vuoto / dell'eco, nell'androne" trascritto trasversalmente a matita sull'antifrontespizio del *Lazarillo de Tormes* (e poi ripreso e rielaborato in *Testo della confessione*[293]), o i fitti appunti che troviamo annotati sul colofon dello stesso libro e che avrebbero dato origine a *Coda alla confessione*[294] (né è un caso che il *Lazarillo* porti la data 1972,[295] anno – come noto – a cui si fanno risalire questi versi). Ma ci piace ricordare anche il segmento di spartito musicale tracciato con una stilografica in calce alla prima traduzione italiana del dramma *Donna Rosita nubile* di Lorca, forse sullo stimolo della didascalia che chiudeva la scena precisando che si udiva lontano un suono di pianoforte[296]; o infine la libera associazione sorta durante la lettura di *Cronaca di una morte annunciata* di Gabriel García Márquez.[297] Sotto la famosa frase "Hanno ammazzato Santiago Nasar!" che annunzia l'uccisione del protagonista del romanzo si vede infatti annotato a matita un altro nome, "Compare Turiddu"; è un'eco fin troppo evidente della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, cioè di quell'opera che Caproni aveva ascoltato negli anni giovanili, in compagnia del padre, in un'esecuzione memorabile: una prova alla presenza dello stesso compositore.[298]

Il “mestieraccio” del recensore

È fin troppo evidente, da quanto abbiamo fin qui commentato, che anche per l’ambito ispanico si conferma quanto lo stesso Caproni aveva più volte dichiarato: la precocità delle sue letture (leggeva poeti stranieri già da ragazzino) e la sua passione: Machado, García Lorca, Rubén Darío, Salinas ecc. letti direttamente in spagnolo, “profondamente attratto”.[299] Per completare la ricostruzione del suo rapporto con la letteratura spagnola e ispanoamericana dobbiamo però soffermarci ancora su un altro aspetto. Accanto alla sua attività di traduttore e di lettore va aggiunta infatti quella di recensore. È ben noto infatti che Caproni non fu solo un poeta e un traduttore giustamente oggetto di segnalazioni sulla stampa ma anche, per vari anni, sia pur con diversa intensità, un attivo lettore-recensore. In questo caso anzi, e proprio per il diverso ruolo esercitato, il libro scelto poteva divenire per lui un’occasione al tempo stesso di arricchimento e di *divertissement* sì che, in una mescidanza di inquadramento critico e di pause narrative,[300] i dati sull’autore e sulla sua poetica, i giudizi e le informazioni sui gruppi generazionali, i bilanci su quanto pubblicato in Italia si alternavano a sparse rievocazioni personali, a paradossi e persino ad ammiccamenti.

Proprio nelle *Imitazioni da Manuel Machado*, ad esempio, si soffermava a tratteggiare ironicamente il proprio ruolo alludendo alla figura del recensore come a un uomo “stanco”, tentato “di inventarsi una buona volta il poeta ch’egli vorrebbe recensire, ma che non esiste”.[301] È solo una delle tante, ironiche, descrizioni proposte. In questi, come in altri analoghi casi che non ci attardiamo a segnalare,[302] siamo di fronte a intenzionali digressioni che accompagnano (o introducono) considerazioni diverse su libri appena letti. Di queste sue pagine – che si presentano come secondarie rispetto a quelle creative dei versi – ebbe comunque occasione di rivendicare con decisione l’impegno e l’onestà responsabile: erano pezzi redatti “con fatica” e sempre con libertà di giudizio e di scelta.[303] Per questo, e non solo per questo, *a posteriori* ci appaiono come uno degli interessanti aspetti da considerare per ricostruire, non tanto il suo modo di intendere la cultura, quanto piuttosto il suo rapporto con i libri e con gli autori.

Alle versioni italiane e alle sparse sottolineature, annotazioni e postille che danno testimonianza delle sue letture ispaniche aggiungeremo dunque ora l’ampia messe di queste segnalazioni o ampie riflessioni.[304] E se, inevitabilmente, nel bilancio complessivo di questa sua attività, i nomi più presenti sono gli italiani (da Carlo Emilio Gadda a Gianna Manzini, da Tommaso Landolfi a Giuseppe Dessì, Mario Tobino, Giorgio Bassani; ma anche Leopardi, Rebora, Boine, Fallacara, Sbarbaro, Valeri, Montale, Penna, Quasimodo, Sinisgalli, Pasolini, Betocchi, Luzi, Zanzotto),[305] gli stranieri non mancano: Rimbaud, Valéry, Tristan Tzara, Joyce, Kavafis, per ricordarne solo alcuni. Ma tra questi anche gli spagnoli, con il prevalere ancora una volta del Novecento e, al suo interno, della poesia.

Fa eccezione un occasionale intervento su *Los niños tontos* di Ana María Matute uscito sul quotidiano “La Nazione” nel 1964. Era con questi ventiquattro raccontini appena pubblicati da Lerici che aveva scoperto la scrittrice e aveva desiderato scriverne subito ai suoi lettori. Era rimasto colpito in particolare dall’“atmosfera di continuo ‘naturale’ prodigio”, dalla “purezza dello stile”, dall’“apparente semplicità” che li caratterizzava e che gli portava alla memoria le “angeliche favole” di Nicola Lisi, certi quadri di Chagall e – per rimanere in ambito ispanico – “certe trasparenze sintattiche e lessicali d’Azorín o di Gabriel Miró”.[306]

Tra i poeti del Novecento invece, naturalmente, Antonio Machado che recensisce fin dal 1947. La raccolta pubblicata da Macrí gli offriva l’occasione di

riflettere ancora una volta sulla complessità del tradurre, sulle inevitabili perdite legate allo spostamento di parole e di accenti, sulla non riproducibilità dell'"espressione sonora (musicale)" del testo originale.[307] Per questo, pur elogiando l'interesse del libro – che con la sua ampia selezione offriva un panorama completo dell'evolversi della poesia machadiana –, preferiva soffermarsi, piuttosto che sull'autore e sulla sua poetica, sulla resa italiana di una strofa di "*La plaza y los naranjos encendidos*": sui condizionamenti imposti dalla misura sillabica e sulla giusta scelta di abbandonare la rima. Poi, come esempio di traduzione ben riuscita, trascriveva *Le mosche*, una poesia che dichiarava di conoscere bene poiché era "una delle più note" di Antonio Machado, una di quelle "che tutti sappiamo a memoria".[308]

Se però in questo pezzo si limitava a segnalare l'importanza dell'introduzione (che, oltre a mostrare la "profonda conoscenza storica, critica e filologica" del curatore, costituiva un chiaro esempio di come la biografia di un poeta e l'analisi critica della sua opera potessero "divenire un'unica inscindibile cosa"[309]), circa un decennio più tardi, con l'uscita dell'ampia edizione bilingue delle *Poesie* machadiane – sempre a cura di Macrí (siamo ormai nel 1959) –, si soffermava invece sull'analisi e sul contenuto dei versi. Anzi erano ben tre le segnalazioni che, nello spazio di pochi mesi, dedicava a questo libro: prima su "La fiera letteraria" e poi su "Il punto".

Su "La fiera letteraria", ricordando la più esile edizione del 1947, constatava la grande rilevanza della nuova antologia uscita da Lerici (con ben settecento pagine era "la più ampia visione d'insieme" su Machado fino a quel momento offerta[310]) dichiarando il proprio apprezzamento per un poeta che non esitava a definire "uno dei massimi" del Novecento. [311] Rilevava la modernità della sua "idea cordiale della poesia", la fedeltà "a una precisa terra (e a una precisa storia o tradizione) *popular*", la "perfetta integrazione (o identificazione) tra oggettivismo storico-geografico e naturale soggettivismo intimistico", l'"idea lirica ininterrotta" con quel "perpetuo rifare il proprio lavoro" che le numerose varianti segnalate da Macrí rivelavano.[312] Era insomma quella di Machado una poesia il cui valore considerava "inestimabile", un esempio di come – pur in un contesto biografico comune e in ambiti geografici e linguistico-culturali concreti – si potesse "inventare, e rappresentare", quelli che, "identificando di continuo la sua realtà col suo medesimo sogno esistenziale", Machado aveva definito gli "universali del sentimento".[313] Inoltre, a riprova di quanto affermato, trascriveva e commentava la traduzione italiana di una poesia di *Campos de Castilla*: "*Allá, en las tierras altas*".

Assai diversi tra loro erano gli altri due pezzi, pubblicati su "Il punto". Nel primo – dedicato anche ad altre pubblicazioni – ricordava brevemente l'indubbio interesse che il libro rivestiva e ne segnalava, insieme all'elegante veste tipografica, la struttura: una "serrata antologia" e tre saggi introduttivi, che associava non casualmente (ricordiamo ancora la sua nota passione musicale) a "tre note d'un accordo perfetto",[314] riprendendo un'equiparazione che aveva già proposto nella precedente recensione e che sarebbe tornata anche nella successiva[315] (nata su sollecitazione della stessa rivista[316]). In quest'ultima il protagonista, insieme a Macrí a cui dedicava la seconda parte dell'intervento, era Machado poeta e uomo. Ricordava – abbiamo visto che l'aveva colpito – l'angoscia che l'aveva accompagnato fin dall'infanzia, la ricerca "nei sotterranei *laberintos* e nelle oscure *galerías del alma*", la relazione tra il mondo esterno e il mondo interiore, la *soledad* e il rapporto con Dio, gli eventi (ivi compresa l''illusione' della Guerra civile) che confermavano "la vanità d'ogni possibile ancoraggio in qualcosa di veramente stabile fuori o dentro di noi",[317] la singolare coincidenza tra biografia e 'visione'

poetica. A questo proposito anzi, forzando leggermente i termini cronologici della morte avvenuta alle tre e mezzo del pomeriggio, trascriveva l'inizio della poesia XXI (che poi avrebbe tradotto per Curcio) dove il presentimento della fine veniva percepito allo scoccare del dodicesimo rintocco dell'orologio: un'esattezza cronologica che, sul suo libro – l'abbiamo detto – aveva intenzionalmente evidenziato.[318]

A Manuel Machado (di cui citava alcuni versi nelle pagine sul fratello ora alluse e, più *en passant*, in una recensione su García Lorca[319]), in assenza di un libro appena pubblicato, dedicava le già citate *Imitazioni*. La traduzione delle sei composizioni poetiche erano inquadrate da un paio di pagine nelle quali alludeva alle figure femminili genuinamente folkloriche presentate nei versi[320] e ad alcuni elementi biografici dell'autore: Manuel era stato bibliotecario, giornalista, saggista e drammaturgo, era vissuto tra Andalusia e Parigi e aveva ereditato dal padre l'attenzione al *saber popular*. Dargli la parola gli sembrava il modo migliore per rendergli un "gradito omaggio".[321]

La breve premessa di Caproni non aveva comunque un tono asetticamente ufficiale. Presentava un vivace ritratto, arricchito ancora una volta da quell'abile mescidanza di inquadramento critico e di tessuto narrativo che – come dicevamo – anima sovente le sue recensioni. Le versioni che pubblicava recuperandole "dal dimenticatoio" erano legate a una preziosa edizione con correzioni autografe trovata su una bancarella, stava scrivendo in "uggiose e ronfanti giornate" in una stanza "tanto umida da far gonfiare le sigarette" (fin troppo evidente è l'intenzionale contrasto tra questo spento contesto e le "belle ragazze […] invisibili" di Machado), la propria versione italiana appariva come una mera voce 'stonata' rispetto a quella dell'autore; né mancava un'avvertenza per il tipografo tesa a evitare un facile refuso nella frase "illuminarsi del sale di Spagna"[322] ("proto, scriviamo sale e non sole, anche se sarebbe giusto egualmente"[323]). Insomma, benché in questo pezzo Caproni ridimensionasse più volte il proprio ruolo (la sua premessa corrispondeva solo alle "poche cose" che era "in grado di dire" col suo "semplice Diploma di recensore"[324]), è evidente che si trattava di pagine assai personali, frutto di quelle attente letture sulle quali ci siamo attardati.

Più fedele al 'genere' recensione era invece la segnalazione del raffinato volumetto *Volverse sombra y otros poemas* di Salinas, uscito da Scheiwiller nel dicembre del 1957. Si trattava di un libro atipico poiché, sebbene stampato in Italia, era quasi tutto in spagnolo e senza traduzione a fronte. [325] Questo comunque non sembrava preoccupare Caproni che offriva la traslitterazione (o a seconda dei casi la sintesi) di alcuni brani dell'avvertenza editoriale di Juan Marichal, che alternava a citazioni in spagnolo quasi a voler introdurre anche il lettore meno esperto nell'atmosfera linguistica dell'originale. E di quest'ultimo – fin dalle parole preliminari – chiariva subito l'importanza: non corrispondeva a una semplice "raccoltina" di poesie "rifiutate o secondarie", ma piuttosto all'"anticipazione" di un nuovo libro di versi inediti che presto sarebbe stato dato alle stampe.[326]

L'intrigante racconto del ritrovamento del manoscritto in una delle stanze della John Hopkins di Baltimora e la ricostruzione della presunta motivazione del singolare abbandono (non stampato a suo tempo, Salinas l'aveva considerato ormai superato) si arricchivano poi di un'imprevista e non casuale associazione. Riportando quanto narrato da Marichal, sceglieva di citare in spagnolo proprio la breve frase – "No me sirven esos poemas, no quiero verlos"[327] – con la quale il poeta aveva espresso il suo deciso disinteresse per i versi appena riscoperti; e questa frase la riprendeva di nuovo alla pagina successiva: per il suo contenuto, certo, ma soprattutto per il tono "appassionato" che la caratterizzava e che gli ricordava "il

grido di Federico García Lorca nel celeberrimo *Llanto*"[328] (né può sfuggire la coincidenza nelle date poiché la sua traduzione del *Pianto per Ignazio Sánchez Mejías* uscirà in quello stesso 1958 nell'antologia di Bertolucci[329]). Di quanto Marichal affermava, ciò che sembrava interessargli maggiormente era il fatto che in questi testi si potevano percepire i segni di una prossima evoluzione. E su questo elemento ritornava in chiusura al suo pezzo rilevando come, anche solo dalla lettura degli otto componimenti appena pubblicati in Italia, venisse confermato il trascendere della voce soggettiva verso quel più esteso "más allá" che aveva caratterizzato la produzione di Salinas negli anni successivi al 1936. Era quindi con "sincera emozione", e quasi per un avvertito "dovere",[330] che segnalava quello che *a posteriori* avrebbe definito un "avvenimento eccezionale".

Con questo sintagma riferito al libretto-"primizia" di Scheiwiller da poco recensito apriva infatti un altro pezzo dedicato a Pedro Salinas pubblicato nell'autunno dello stesso anno.[331] L'ampia antologia bilingue preparata per Lerici da Vittorio Bodini (l'abbiamo citata parlando delle annotazioni sui libri) gli offriva l'occasione di contestualizzare i versi di Salinas all'interno della generazione del '27 evidenziandone al tempo stesso la "posizione […] del tutto particolare".[332] Gli elementi caratterizzanti l'opera venivano così ripercorsi coinvolgendo altri autori illustri: Ortega che sosteneva la netta separazione uomo/poeta, Jorge Guillén che considerava invece i versi 'sgorgati' dalla sorgente-uomo, García Lorca per il comune intento di "inventare" la realtà, Jiménez per la convergenza di nomi e cose. Il gradevole itinerario che Caproni proponeva al lettore commentando questo libro – che gli appariva "uno dei più limpidi" della poesia spagnola – si arricchiva di una serie di rimandi bibliografici collaterali: lo "stupendo don Chisciotte integralmente tradotto e interpretato" da Bodini,[333] la sua recente edizione del teatro completo di Federico García Lorca stampata da Einaudi e la nuova edizione dei *Canti gitani e andalusi* di Macrí uscita da Guanda, alla quale avrebbe dedicato una specifica rassegna.[334]

Era proprio Federico García Lorca – insieme ad Antonio Machado – l'autore spagnolo al quale Caproni aveva dedicato le sue prime segnalazioni. Anche senza considerare il breve accenno inserito nell'ottobre del 1940[335] in una *Letterina* pubblicata sul quindicinale fascista "Augustea" (nella quale, con gentilezza e ironia, sconsigliava la lettura delle poesie del poeta andaluso a una giovaneche gli poneva interrogativi insolubili[336]), già nel 1952 troviamo una segnalazione della prima edizione del teatro curata da Vittorio Bodini. Elogiatane la traduzione-"interpretazione" e la premessa (che introduceva "all'anima e alla cultura" della Spagna),[337] fissava i caratteri distintivi dell'autore e dell'opera. Parlava del "colore di sangue e di calce dell'originale", della "vita" che i testi trasmettevano, della capacità lorchiana di creare con la sola parola oggetti ben percepibili: "fiore, lama, cavaliere, donna".[338] Pur dichiarandosi ammiratore di García Lorca (le sue opere gli apparivano "sempre meravigliose anche se qualche volta discutibili") e rivendicando la 'non imitabilità' del suo teatro e della sua poesia, affermava il proprio distanziamento dal "lorchismo", che vedeva aprirsi nel nostro paese come un "trabocchetto".[339]

Se questo volume – che descriveva attentamente ricordando anche l'attività itinerante della Barraca – gli appariva come una "festa", come una boccata di ossigeno capace di rivitalizzare e dare "un grosso scossone al nostro torpore" culturale, la riedizione dei *Canti gitani e andalusi* di Macrí[340] lo spingeva, ormai trascorsi altri sei anni e ampliatasi la conoscenza dell'opera del granadino in Italia (era già uscita tra l'altro anche la sua traduzione di *Arbolé, arbolé* e in stampa le altre due), a presentare un primo bilancio bibliografico. In apertura alla recensione

dava infatti conto di quanto, fin dal 1939 – data della prima versione italiana: l'*Ode a Salvador Dalí* tradotta da Macrí – si era andato pubblicando sulla poesia e sul teatro. Si succedevano così, in forma fluida e raccontata, vari titoli, date, nomi di editori e curatori (prova evidente del fatto che aveva seguito con grande interesse quanto dell'autore andaluso circolava nel nostro paese); né mancava, a proposito della lingua di García Lorca,[341] una rapida citazione dalla *Storia della letteratura spagnola* di José María Valverde che – come abbiamo visto – aveva letto attentamente.

Rilevata l'oggettiva novità di questa V edizione dei *Canti gitani e andalusi* (l'antologia era più ampia e i testi erano stati rivisti seguendo la nuova edizione delle opere complete uscita in Spagna),[342] si soffermava sulla propria percezione di lettore, e cioè sul fatto che fosse proprio la "persona viva" di Lorca quella che emergeva spingendo con la propria vitalità e allegria a credere "nella bontà (nel *bonum* inalienabile) della viva vita".[343] Così la sua opera – legata al ricordo della tragica fucilazione,[344] "macabro frutto dei nostri macabri errori" – gli sembrava configurarsi come "una testimonianza (qualcosa di più d'un testamento) che né il tempo né la cattiveria (né l'agevole epigonismo) [potevano] facilmente appannare".[345] E se le parole che aprivano la seconda parte della recensione tendevano a prevenire possibili obiezioni ("ci sia consentito di distenderci un attimo sulla soffice poltrona dell'inevitabile retorica"), la parentesi che le completava ("mai poeta ne generò in maggior copia dell'antiretorico Lorca") e il successivo riferimento ai seri studiosi che cercavano di "salvare l'accento più intimamente genuino" della poesia lorchiana dalle "ridicole ripetizioni"[346] rivelano chiaramente come anche Caproni cercasse di contribuire a fare chiarezza presso i suoi lettori in anni in cui Lorca e la sua opera erano oggetto di una facile banalizzazione (oltre che di strumentalizzate esaltazioni o attacchi).

Rievocando i titoli delle ultime due parti del *Llanto* (quasi come indiretta eco di una propria memoria-omaggio) osservava infatti che il *cuerpo ausente* del poeta ucciso non avrebbe potuto trovare un'*alma ausente* "più perfetta" di quella che era stata fatta "circolare viva" in Italia da coloro che con serietà l'avevano tradotto, interpretato e studiato. Ribadendo la propria avversione per il lorchismo che considerava "la più stucchevole piaga del nostro dopoguerra" affermava che, se privati delle loro "ragioni profonde", i versi di Lorca diventavano una "moina insopportabile" e che 'rifarli' era impossibile giacché presupponevano "una particolare storia dietro le spalle e una precisa terra sotto i piedi". Questa insomma – affermava – è l'"unica condizione perché terra e storia si universalizzino".[347]

Sull'unicità del poeta ritornava poi tre anni più tardi recensendo su "Il punto" l'edizione del carteggio Lorca-Guillén uscita da Scheiwiller. Anzi, nel precedente numero di dicembre 1960 della stessa rivista anticipava questa accurata rassegna. Con *Il taccuino del vecchio* di Ungaretti, le *Poesie* di Aleksandr Blok, i *Lirici francesi* di Diego Valeri e qualche altro titolo sparso, segnalava infatti l'uscita di ben tre libri spagnoli: le *Poesie* di Juan Ramón Jiménez tradotte da Francesco Tentori Montalto, il *Romancero della Resistenza spagnola* curato da Dario Puccini e appunto *Federico in persona*, con traduzione di Margherita Guidacci e introduzione di Jorge Guillén. Ma mentre nel caso dei primi due non andava molto al di là dei dati bibliografici, su quest'epistolario si attardava per sottolinearne subito l'importanza "da un punto di vista storico oltre che estetico": si trattava del "dialogo tra due poeti" e ne emergeva un Lorca "intimo non meno vivo dei suoi *romances*".[348]

Era però nel successivo numero di aprile dove – come dicevamo – offriva una vera e propria recensione. E se è evidente che la sua attenzione si concentrava sul

poeta granadino, non per questo dimenticava di rilevare il ruolo di testimone discreto esercitato dall'amico e compagno di generazione Jorge Guillén. Era anzi proprio la lunga citazione tratta dalle sue pagine introduttive a dare il tono a questo pezzo trasmettendo l'irresistibile fascino, la vivace cordialità, la capacità di rendere straordinario il quotidiano che caratterizzava il poeta andaluso.[349] Per questo, mettendosi nei panni del lettore, Caproni apriva il suo articolo contrapponendo i poeti davanti ai quali ci si inchina "in muta adorazione" a quelli altrettanto grandi, ma "più rari", che invece arricchiscono con la loro "ricchezza", con una "forza magnetica" che supera gli ostacoli del tempo[350]: Lorca naturalmente era tra questi ultimi. Infatti – precisava – non era un caso che preferisse leggere le proprie poesie piuttosto che limitarsi a "presentarle […] in corpo 6 od 8", che si cimentasse col teatro e i suoi variati personaggi, che si facesse bambino per un "desiderio d'immediata comunicazione". A questo proposito però, cercando di evitare equivoci (e con un evidente rimando pascoliano), sottolineava che questa definizione niente aveva a che fare con quella del "fanciullino", perché appunto in García Lorca l'infanzia non era un tema, ma "un profondo stato di felice natura": solo per questa sua 'coralità', e al di là quindi di facili etichette, un poeta così "controllatissimo e coscientissimo" poteva essere considerato "popolare".[351] Era evidente insomma che lo stesso Caproni aveva cercato di "capire in profondo il *duende*", il "misterioso *duende*" della persona-Lorca, facendosi guidare dai ricordi di Jorge Guillén le cui pagine "bellissime" gli apparivano "col calore bianco d'un'intelligenza acuta".[352]

E se in questa recensione il ruolo di Guillén era limitato a quello di mero testimone di una personalità d'eccezione e di una "intera – meravigliosa – generazione",[353] in altre due precedenti era invece lui, come poeta e come persona, a essere il diretto protagonista. Nel primo caso era stata l'uscita in Italia di *Luzbel desconcertado* (un libro che – l'abbiamo appena visto – aveva letto con molto interesse[354]) a offrirne l'occasione, nel secondo un soggiorno a Firenze. In entrambi i casi comunque erano i suoi versi e la sua poetica a essere al centro dell'attenzione.[355] Virgolettando ampi passi dalla breve introduzione di Renato Poggioli, Caproni segnalava il tema, le caratteristiche stilistiche, il contesto nel quale si inserivano i versi di Guillén, ma poi – chiarito ormai che si era di fronte alla "nuova stagione" di un poeta che non si era "piegato alla compiaciuta ripetizione […] dei motivi inesauribili del proprio *Cántico*" – passava in modo esplicito alle proprie impressioni di lettore, o meglio al proprio sorpreso timore: era rimasto "per un attimo col fiato sospeso […] quasi col capogiro di chi […] teme di capitombolare da un momento all'altro nel vuoto".[356] Ben presto però, procedendo nella lettura, il sospetto di trovarsi di fronte alla "rarefazione […] d'una poesia interamente mentale",[357] a un "prefabbricato schema compositivo", aveva ceduto il passo alla soddisfazione. Quello che emergeva infatti era un poemetto caratterizzato da "varietà e allegria di movimenti" e un autore "altrettanto affermativo e libero nel 'rigido disegno' ".[358] Allargando poi il commento a una più generale visione culturale osservava che la "non esausta forza inventiva […] (nei ritmi, nei suoni, nelle cadenze)" che Guillén dimostrava assumeva "il valore d'una lezione" poiché i suoi versi testimoniavano che era possibile uscire dal "troppo frammentismo" ("oggi, forse, più morale che estetico", precisava) nel quale ancora si 'sfumava' molta poesia del nostro tempo.[359]

Indubbia quindi l'adesione che esprimeva anche per questo poeta che – per quanto non menzionato in dichiarazioni e interviste tra le sue prime letture – aveva apprezzato già in età giovanile. Se infatti in questa rassegna ricordava come esempio delle "consuete armonie affermative" guilleniane il famoso incipit della poesia *Advenimiento* (ne trascriveva anzi in spagnolo ben due strofe) e confessava –

in contrasto con il *Luzbel desconcertado* recensito – che si trattava di un Guillén "forse troppo confidenzialmente amato",[360] nel pezzo pubblicato quasi due anni più tardi precisava che quei versi, imparati a memoria (ne trascriveva le prime tre strofe in versione italiana), gli facevano ancora "compagnia"[361] e che era stato proprio leggendoli nella traduzione di Eugenio Montale sulla rivista "Circoli" che, "giovane studentello di violino", aveva scoperto il "cristallino Autore di *Cántico*".[362]

L'"inconfondibile *sonido* trasparente e pur così visibile" che all'epoca l'aveva incantato (era stato "preso dal fascino di quella lucentezza e popolarità di eloquio"[363]) lo ritrovava in un volumetto nel quale Scheiwiller, per festeggiare la presenza in Italia di Jorge Guillén, aveva riunito le sei versioni montaliane della sua poesia.[364] Ed era proprio il brevissimo *I giardini* (*Los jardines*) che apriva il libro l'altro testo che trascriveva a riprova della "prima virtù" della parola guilleniana e cioè di quel "dono tutto spagnolo di rendere trasparente e domestica, nel nome ogni volta inventato degli oggetti più comuni, la metafisica luce d'un eterno Presente"[365] (tra quelle tradotte da Montale, sarà infatti proprio questa la poesia che deciderà di ritradurre).

Antonio e Manuel Machado, Pedro Salinas, Federico García Lorca e Jorge Guillén sono insomma i nomi che maggiormente ricorrono nelle rassegne critiche delle quali, senza alcuna pretesa di esaustività, abbiamo offerto un veloce excursus. Ma naturalmente – come abbiamo visto – altri nomi si intrecciano a provare quanto da vicino Caproni seguisse la poesia contemporanea spagnola, senza esclusione dell'ispanoamericana.

Proprio alla fine degli anni Cinquanta, cioè nel periodo nel quale si colloca gran parte dei pezzi qui commentati, risale ad esempio la segnalazione della più volte citata antologia della *Poesia ispano-americana del 900* dell'ispanista e poeta Francesco Tentori Montalto. Dopo aver indugiato su alcuni ricordi scolastici e familiari – i libri *Oceano* di De Amicis e *Dagli Appennini alle Ande* che aveva letto versando lacrime "più di rabbia che di commozione sincera", i massacri seguiti alla scoperta che il maestro Melosi aveva evitato di segnalare, le miscele di caffè americano che il padre portava a casa la sera[366] – percorreva, seguendo Tentori, la "mappa poetica dell'America indo-spagnola" con la sua mescolanza di *conquistadores* e *libertadores*, di vecchio e nuovo mondo. E naturalmente, insieme al "vecchio" cubano José Martí e al giovane cileno Alberto Rubio, menzionava anche un'altra sua lettura giovanile, Rubén Darío. Limitandosi comunque a rapidi accenni – su questo poeta, sul modernismo, e su altre figure inquadrate nell'introduzione – segnalava come, più dei singoli autori e delle singole personalità, quello che l'aveva colpito fosse la vivace "figurazione d'insieme", il sommarsi di "accesi colori", di "stridenti squilli di tromba", "canti di stranissimi uccelli", paesaggi pieni di vita sullo sfondo di "archeologia e […] folklore", e poi ancora "politica", "passioni e lusso d'immagini".[367]

Altri rimandi a narratori ispanoamericani compaiono in contesti non ispanici; è il caso, ad esempio, di Miguel Ángel Asturias e di Borges ricordati *en passant* solo perché pubblicati, rispettivamente, dalla Nuova Accademia e nella collezione di poesia di Einaudi.[368] Ma di Borges Caproni si ricorderà di nuovo durante la visita al monastero di San Colombano per la "zoologia fantastica" raffigurata nel mosaico della cripta.[369]

Comunque, per quanto riguarda le citazioni occasionali la presenza degli autori spagnoli – come d'altronde già nelle recensioni (e nelle traduzioni) – supera di gran lunga quella degli ispanoamericani, ed è sempre il Novecento a predominare. Si tratta a volte di meri rimandi bibliografici o storico-letterari, altre di rapide allusioni a episodi o situazioni note: Encina, rappresentante – insieme a Lope, Tirso,

Calderón – della "più pura *tradición*" teatrale; Góngora, al pari di Machado, Lorca e Salinas, studiato da Bodini la cui poesia aveva il merito di essersi orientata verso l'europeismo ispanico; Quevedo tradotto da Bodini per Einaudi come Jiménez e Guillén da Tentori e Macrí[370]; Bergamín ricordato per il racconto del comizio valenciano tenuto da Antonio Machado; Cernuda per la "visione lirica del mondo"; Dámaso Alonso per l'appartenenza (insieme ad Aleixandre, Alberti e ai più volte ricordati García Lorca e Guillén) alla generazione del '27; Vicente Aleixandre per l'epilogo alle madrilene *Obras completas* di García Lorca; José María Valverde per la sua presenza – con Alberti e altri poeti italiani e stranieri – in un'antologia su Roma e il paesaggio; Manuel Machado per le postille annotate sull'edizione delle poesie donata a Juan Chabás[371]; e infine José Ortega y Gasset (già evocato per l'accezione del vocabolo *creencia*) per il distanziamento dalla sintesi poeta-uomo in Salinas.[372]

Insieme a questi nomi poi di nuovo Federico García Lorca, che in recensioni diverse è citato con funzione di antonomasia,[373] fissato nel legame con la terra andalusa,[374] cristallizzato nei topici dei suoi personaggi/temi,[375] nella fama di poeta famoso e imitato[376] e nella memoria dei propri versi (dalla citazione del "grido funebre" che chiude la terza parte del *Llanto* agli occasionali echi – di Lorca appunto più che di Guillén – presenti nella poesia di Mario Luzi).[377] Analogamente Guillén compare come una delle possibili fonti di Fallacara: per il riconoscimento tributato alla poesia di Ungaretti, per la sopra menzionata "entrañable y fraternal" amicizia con Pedro Salinas, per il suo essere insieme a Neruda uno degli importanti poeti viventi e, infine, per la copertina infernalmente rossa del suo *Luzbel desconcertado*.[378]

Associato, come metonimia, alla copertina del proprio libro di poesie è anche Salinas che, con *Volverse sombra y otros poemas*, non è "più rosso del diavolo" ma "verdissimo e più che mai vivo".[379] Di lui Caproni ricorda il prologo preparato per l'edizione di García Lorca e le – qui già ricordate – parole con cui ne fissò il fascino e l'allegria, il libro in stampa nella "Serie iconografica" di Scheiwiller e le "cadenze" riecheggiate nella poesia di Cattafi.[380] Di Antonio Machado invece rievoca nuovamente la *poesía, cosa cordial* e le *secretas galerías del alma*,[381] mentre un "accento quasi machadiano" gli sembra di percepire in Sbarbaro, così come lega il "timbro" della poesia di Bodini a quel nesso terra-cuore-storia-mente tanto presente nella poesia spagnola "da Góngora a Machado, fino ai poeti della generazione […] Lorca-Salinas".[382]

Una poesia di Manuel Machado invece la troviamo nella recensione in cui Caproni sottolinea la "realtà popolare" del friulano Arrigo Bongiorno. E se in questo caso si tratta di pochi versi, trascritti peraltro solo in spagnolo ("que al fundir el corazón / en el alma popular / lo que se pierde de nombre se gana de eternidad"[383]), nel pezzo dedicato all'opera di Biagio Marin sono invece citate tutte e quattro le strofe di *Cualquiera canta un cantar* (l'ultima ripetuta anche in italiano)[384] per dimostrare quel "forte legame alla terra" che caratterizzava i due poeti. Il confronto – precisava infine Caproni – era "con Manuel Machado […], più che Antonio" e, certo, con il Manuel "meno verlainiano (meno *yo poeta decadente*): il Manuel anonimo, cantato dal popolo che 'ignora l'autore', di *Cante hondo* […]".[385]

Queste precise affermazioni confermano, ancora una volta, che per esprimere il proprio giudizio Caproni – senza farsi condizionare dall'esergo "Amor y poesia, cada día" che Biagio Marin aveva messo in clausola al suo *El fogo de Ponente* rimandando, in forma sottintesa, a Jiménez (con quelle parole si apre *Eternidades*) – era ricorso ai tanti testi che aveva letto e che gli avevano suggerito di affiancare a

Biagio Marin un diverso e, forse più congeniale, "*compañero español*".[386]

Concludendo, non possiamo quindi che riconfermare che molti sono stati i libri letti da Caproni e non indifferente il suo rapporto con il mondo ispanico[387] che non rimane circoscritto alla dimensione silenziosa della lettura, sia pur intimamente rielaborata, ma viene valorizzato nella sua potenzialità e continuità attraverso le diverse forme di approccio al testo testimoniate da traduzioni, scelte antologiche, recensioni. Nonostante si fosse dichiarato autodidatta nella lingua spagnola, di questa lingua e delle sue letterature insomma, in forma diversa, si era impadronito.[388] Non è un caso perciò che, nell'ampio *corpus* delle sue pagine di recensore, i poeti del Novecento peninsulare e ispanoamericano (insieme ad alcuni classici) compaiano più volte anche quando il rimando o la citazione non sono condizionati da un preciso obiettivo di scrittura su tema. Le letture ispaniche, perfettamente assimilate, si collocano quindi – come quelle italiane e francesi – in quel sostrato di conoscenze e in quel variato *humus* che, riemergendo, porteranno a possibili esiti nella poesia[389] e che costituiranno un costante stimolo per ulteriori e inaspettati ritorni su versi, opere e autori.

[1] Nell'intervista *Un uomo libero nella letteratura* (1989) e nella conferenza *Divagazioni sul tradurre* (1973) (rispettivamente in Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 420 e *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996, p. 60).

[2] Era leggendo questo settimanale che, ad esempio, aveva scoperto Azorín (cfr. *Amore, amore*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 417).

[3] Cfr. *Un uomo libero nella letteratura*, cit., p. 420 e quanto dichiarato dal figlio Attilio Mauro in A.M. Caproni, Silvana Caproni, Alfonso Berardinelli, *Portami con te lontano, Per Giorgio Caproni. Poesie e ricordi*, Emons, Roma 2013, p. 21.

[4] *Un uomo libero nella letteratura*, cit., p. 420.

[5] Anche per questa le sue letture risalivano all'età giovanile; le riviste che il fratello gli mandava infatti erano "spagnole e soprattutto sudamericane" e i versi che aveva cominciato a scrivere appena quindicenne erano d'avanguardia, perché leggeva i surrealisti ispanoamericani sull'"Italia letteraria" (cfr. *"Genova la mia città Fina"*, in *"Era così bello parlare", Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Il melangolo, Genova 2004, p. 100 e *Come su un pentagramma*, in G. Caproni*, Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 386).

[6] A quell'altezza – come si ricorderà – aveva già pubblicato *Il tempo ritrovato* di Marcel Proust per Einaudi (1951) e *L'uomo* di Germain Nouveau su "La fiera letteraria" (4 dicembre 1947). Per un panorama completo, si veda Michela Baldini, *Giorgio Caproni, Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012),* con una nota di Attilio Mauro Caproni, Bibliografia e Informazione, Pontedera 2012 (in corso di stampa la nuova edizione aggiornata al 2018 presso la Firenze University Press).

[7] Sulla rivista romana "Il punto", n. 28, 8 dicembre 1956, p. 21 (cfr. fig. 1).

[8] Nella sua biblioteca figura la quarta edizione del 1949, "accresciuta e riveduta" (si veda l'inventario dei suoi libri presso la Biblioteca Guglielmo Marconi di Roma).

[9] Mentre la prima edizione, del 1940, pubblicava solo la traduzione italiana, già la seconda (del 1943) era bilingue. Quella di Bo non era comunque l'unica antologia che in quegli anni presentava in Italia il testo spagnolo di *Arbolé, arbolé*; lo troviamo, ad esempio, nell'*Antologia lirica* di García Lorca stampata nel 1948 da Giovanni Maria Bertini per la casa editrice astigiana Arethusa (cfr. le pp. 53-54), ma è molto probabile che questo libro Caproni non lo conoscesse visto che aveva avuto una circolazione più ridotta e sicuramente condizionata dal fatto che le poesie selezionate (più di settanta) erano offerte solo in spagnolo (per una bibliografia completa dell'opera di García Lorca nel nostro paese rimando alle pp. 353-365 di Laura Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Bulzoni, Roma 2006).

[10] Puntata del 24 aprile 1961, in Giorgio Caproni, *Tre antologie radiofoniche, I sentieri della poesia – Viaggio poetico in Italia – I poeti e il Natale*, a cura di Carolina Gepponi, Bardi, Roma 2015, p. 24. Per i copioni e/o le registrazioni di questa e di altre traduzioni trasmesse alla radio si veda *supra* il commento alle singole poesie.

[11] *Tre antologie radiofoniche*, cit., pp. 23-24.

[12] *Una poesia al giorno,* dal *Materiale preparatorio per varie trasmissioni radiofoniche e televisive* (in AB-

V, scat. II, 2.2.62, ins. 5, c. 158).

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*. A queste parole seguiva la citazione di un brano di Jorge Guillén che, nell'introduzione al proprio carteggio con l'amico, sottolineava il fascino che García Lorca suscitava intorno a sé: "fu una creatura straordinaria", "metteva in contatto con la creazione", "era anzitutto sorgente", "Vicino al poeta – e non soltanto nella sua poesia – si respirava un'aria che egli illuminava con la propria luce. Allora, d'inverno non faceva freddo e d'estate non faceva caldo: *faceva…Federico*" (Jorge Guillén, *Federico en persona*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1960, p. 9). Questo libro, uscito nel 1960 da Scheiwiller, Caproni – come vedremo – lo recensì su "Il punto" (cfr. *infra*, pp. 511-512).

[15] Giorgio Caproni, *È bello perché impossibile*, in "Il punto", n. 28, cit., p. 21; ora in Giorgio Caproni, *Prose critiche*, vol. I *(1934-1957)*, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gianluigi Beccaria, Nino Aragno editore, Torino 2012, pp. 743-745.

[16] Vale ricordare la nota affermazione: "nella traduzione d'una poesia non è soltanto la musicalità (il timbro sonoro) d'una parola, o la modulazione sintattica [a perdersi]. Ma si perde quell'altra risonanza ben più intima (o, se non si perde, si muta) che ogni parola poetica ha in quella, e soltanto in quella, poesia […]. Cambiate la forma fonica di quella parola, cambiatene soltanto la cadenza, e vi accorgerete che se intatto rimane il senso letterale, del tutto perduto o mutato risulta l'effetto poetico" (*È bello perché impossibile*, cit., vol. I, pp. 743-744).

[17] Cfr. "il tradurre stesso è un vizio, sia pure nobile, appunto come il gioco la cui attrazione consiste proprio nel continuo rischio della perdita (in ogni senso) piuttosto che nella speranza o cupidigia della vincita". E tra le traduzioni – precisava – quelle di poesia erano le più 'folli' (*Lindegren e Jouve*, in *Prose critiche*, cit., II, p. 1713).

[18] Ivi, p. 744.

[19] Cfr. "In entrambi i casi [nello scrivere poesia e nel tradurre], per quanto mi concerne, si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore […]. L'impegno, per me, resta in entrambi i casi il medesimo e di egual natura, e di diverso non vedo in essi che l'impulso, il movente". Anche la traduzione era insomma uno strumento per esprimere se stessi, senza cercare di inseguire l'altro in un "perfetto double dell'originale", "credo cocciutamente" – concludeva – "che sia proprio questo l'unico modo onesto di esprimerlo [l'altro autore], anche se tra il mio prodotto e il suo rimarrà sempre, e per forza, una diversità" (*Divagazioni sul tradurre*, cit., p. 60).

[20] *Il seme del piangere*, Garzanti, Milano 1959, pp. 107-108.

[21] La traduzione di *Arbolé, arbolé* si trova alle pp. 44-45 delle citate *Poesie* curate da Carlo Bo, quella di Caproni alla p. 21 della rivista "Il punto", cit. Per un'analisi più dettagliata di questa traduzione si veda L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, cit., pp. 283-285.

[22] Caproni scriveva infatti a Garzanti, riferendosi a questo progetto: "Bertolucci mi prega di aggiungere alcune poesie di García Lorca" (lettera del 25 luglio 1956, cartella Bertolucci: AB-V, I.77.1 a-e/e). Una conferma dell'incarico di tradurre per l'antologia le poesie già scelte gli era arrivato comunque da Garzanti una ventina di giorni prima (cfr. la lettera di Aldo Garzanti del 4 luglio 1956, cartella Bertolucci, AB-V, I.77.1 a-e/c). Ma, per completezza, si veda anche un'altra lettera, non datata, nella quale Bertolucci lo sollecitava a comunicargli la sua scelta: "Dovresti scegliere anche Lorca, un po' prestino" (cartella Bertolucci, AB-V, I.77.1 a-e/e, 2).

[23] Bertolucci aveva pensato a Caproni anche per Guillén (cfr. la sua lettera a Oreste Macrí del 16 giugno 1956, AB-V, fondo Macrí, 1a. 225.20) ma questa ipotesi non ebbe seguito: nel volume, come risulta dall'indice, vennero pubblicate le traduzioni da Guillén di Tentori, Poggioli e Montale.

[24] Si veda la lettera a Bertolucci del 16 giugno 1956 (cartella Bertolucci, AB-V, I.77.1 a-e/b).

[25] A questo proposito Bertolucci gli annunziava l'invio di un suo "volume di Lorca" (lettera non datata, inviata da Baccanelli-Parma, AB-V, I.77.1 a-e/e, 3).

[26] Bozza della lettera a Bertolucci del 16 giugno 1956 (cartella Bertolucci, AB-V, I.77.1 a-e/b).

[27] *Ibidem*. La *Cancioncilla del primer deseo* Macrí l'aveva inclusa, non nei citati *Canti gitani e andalusi* di cui era uscita la IV edizione nel 1954, ma nell'antologia *Poesia spagnola del Novecento* stampata sempre da Guanda nel 1952.

[28] A colpirlo era stata sicuramente la struttura esile della poesia e quella sua continua alternanza di effetti d'eco e variazioni; se ne veda, ad esempio, l'inizio: "En la mañana verde, / quería ser corazón. / Corazón. // Y en la tarde madura / quería ser ruiseñor. Ruiseñor".

[29] Bozza della lettera a Bertolucci del 16 giugno 1956, cit.

[30] *Ibidem*.

[31] La versione italiana de *La casada infiel* e del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* Carlo Bo l'aveva pubblicata nel 1938 sulla rivista "Letteratura" e, un paio di anni dopo, insieme ad *Arbolé, arbolé*, nel volume delle citate *Poesie* di García Lorca edite da Guanda; quella di Elio Vittorini invece era stata anteposta alla sua edizione di *Nozze di sangue*, uscita da Bompiani nel 1942. A sua volta Macrí aveva incluso la propria traduzione del *Llanto*, e fin dal 1949, nella sua fortunatissima antologia *Prime poesie e canti gitani* di Federico García

Lorca stampata dallo stesso editore nel 1949. Come noto queste traduzioni, integrate con quella di Caproni e con la successiva di Leonardo Sciascia, furono riunite da Guanda in un volumetto con introduzione di Giovanni Raboni in modo da favorire un facile confronto (*Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, Milano 1978). Analisi comparative sono state offerte negli anni da Giovanni Caravaggi, Rafael Lozano, Giuliano Soria, Sabrina Lembo.

[32] Le quattro parti del *Pianto per Ignazio Sánchez Mejías* furono infatti pubblicate in sola traduzione su un periodico diretto non a caso da Attilio Bertolucci; cfr. *La poesia è necessaria, Testi di García Lorca, Guillaume Apollinaire, Jacques Prévert*, a cura di Giorgio Caproni, in "Il gatto selvatico", Rivista mensile aziendale, a. IV, n. 11 (novembre 1958), pp. 15-17.

[33] Pur essendo stato ridotto rispetto alle sei iniziali il numero delle poesie, i versi tradotti erano aumentati: dai 224 previsti (si veda la citata bozza della lettera a Bertolucci del 16 giugno) si passava infatti a 305. Un'altra lunga poesia di García Lorca, *Elegía*, ma tradotta da Margherita Guidacci, completava in questa antologia il 'pacchetto' Lorca.

[34] Al rapporto poesia e musica d'altronde era particolarmente sensibile. Basta pensare alla recensione della raccolta *Luzbel desconcertado* di Jorge Guillén nella quale utilizza per i versi del poeta vallisoletano una terminologia musicale: parlava di "composizione", di sette "tempi", di "movimenti" (non di parti). Cfr. *Jorge Guillén, "armonia dell'insieme*" (in *Prose critiche*, cit., I, p. 797).

[35] Rimando per una più dettagliata analisi al citato L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, pp. 285-287, limitandomi qui a citare gli esempi più significativi.

[36] Ivi, pp. 290-313.

[37] Avevano tradotto "la folla rompeva" Bo e Macrí, "rompeva la gente" Vittorini, rispettivamente alle pp. 127, 159 e 15. Cito dalle edizioni: *Poesie* di Carlo Bo (IV edizione, Guanda 1949, che Caproni possedeva), *Prime poesie e canti gitani* di Macrí (Guanda 1949), *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías* (anteposto da Vittorini a *Nozze di sangue*, Bompiani 1942). Mi riferisco a queste edizioni anche nelle note successive.

[38] Così avevano tradotto Bo e Macrí: "Non ditemi di vederlo!" (rispettivamente alle pp. 129 e 161), Vittorini invece si allontana con un "E io dovrei vederlo?" (p. 18).

[39] Analogo, anche se meno intenso, lo "spalancati" di Macrí (p. 167), troppo letterale il "rotondi" di Carlo Bo (p. 135) e decisamente singolare il "tondi" di Vittorini (p. 26).

[40] Solo Macrí aveva scelto "tregua" invece del letterale 'riposo'.

[41] Oltre alla valutazione dettagliata offerta nel nostro ora citato *Il caso García Lorca*, pp. 290-313, si veda l'analisi per campioni di Rafael Lozano, *Il Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Le traduzioni italiane e la versione discografica di Carmelo Bene,* negli atti del convegno *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Forlì, 26-28 ottobre 1995, a cura di Christine Heiss e Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Cooperativa Libraria Universitaria editrice, Bologna 1996, pp. 373-386. Su eventuali (e ridotti) echi del *Llanto* nella poesia di Caproni si è soffermato ora Paolo Zublena nel suo *Il "Llanto" di Lorca secondo Caproni*, in *"Las secretas galerías del alma". Giorgio Caproni, l'itinerario poetico e i poeti spagnoli*, a cura di Alessandro Ferraro, Ediciones Complutense, Madrid 2018, pp. 197-200.

[42] Lo conferma il fatto che li abbia citati più volte fuori contesto; cfr. *supra*, commento ai vv. 53, 171, 195.

[43] Tesa a rendere più esplicita la gradazione della quantità di sangue che esce dalla vena con la dissimilazione "fiotto"/"zampillo". Mentre Macrí si mantiene fedele allo spagnolo con un duplice "getto" (p. 161), Carlo Bo propone una curiosa inversione con "Non voglio sentir lo *zampillo* / […] / questo *getto*" (p. 129) e Vittorini, come sovente, offre una traduzione molto libera e scorciata: qui si limita a rimandare al "sangue" del precedente v. 85 con "Non voglio sentire che sgorga. / […] / esso […]" (p. 18).

[44] Era in rapporto epistolare con lui dagli anni Quaranta e – come vedremo – anche in seguito recensirà i suoi libri dimostrandogli sempre grande stima. Sull'"affetto basato sulla poesia e sulla traduzione" che li legava, sia sul versante francese che spagnolo, si sofferma Anna Dolfi nel suo *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a sua cura, Bulzoni, Roma 2004, pp. 13-30 (in particolare per i poeti spagnoli le pp. 28-30).

[45] Cartolina postale manoscritta, senza data ma con timbro postale "Forte dei Marmi – Lucca, 2-9-58" (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, a cura di Anna Dolfi, in preparazione).

[46] Più volte Caproni si consultò con Macrí riguardo al significato dei versi di García Lorca: per il v. 5 *La casada infiel*, ma anche, ad esempio, per il v. 189 del *Llanto* (cfr. *supra*, il commento a questi versi, pp. 336-337 e 348).

[47] Rimando ancora all'ora citata cartolina del 2 settembre.

[48] Lettera a Macrí del 4 settembre (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

[49] Lettera di Macrí dell'8 settembre (ivi).

[50] Lettera del 9 settembre 1958 (ivi). E il successivo 24 settembre Macrí gli scriveva: "Cerca di venire a trovarmi […] parleremo degli spagnoli, ti darò dei libri"; comunque già nella citata dell'8 settembre gli consigliava di leggere, oltre alla *Semantica pratica italo-spagnola* di Meregalli, dei libri che considerava basilari per la consultazione (la *Gramática española* di Fernández Ramírez, la *Sintaxis* di Gili y Gaya e il *Diccionario etimológico* di Corominas) confermandogli la propria totale disponibilità: "per qualunque attrezzo

ispanistico disponi di me" (ivi).

[51] Leonardo Sciascia, *Del tradurre: "Il lamento per Ignazio Sánchez",* in "Rendiconti", aprile-maggio 1961, fasc. I, pp. 25-32.

[52] Era stato proprio questo tra l'altro a sorprendere l'ispanista Vittorio Bodini che – conoscendo bene tutti i protagonisti – seguì da vicino lo scambio delle successive e acerbe posizioni. Sciascia "è un uomo mite e gentile, e non capisco proprio che gli abbia preso a assumere quella posizione e quel tono" scriveva infatti a Macrí il 2 agosto 1961. Già il 24 luglio, confessando di essere stato sul punto di rispondere a Sciascia, pur non essendo direttamente implicato, precisava: "Il punto centrale della mia risposta sarebbe stato che non si ha diritto di assumere quel tono quando, pur potendo usufruire di ben tre versioni precedenti, si ricasca da ogni parte negli errori" (Vittorio Bodini, Oreste Macrí, *"In quella turbata trasparenza", Un epistolario, 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2016, pp. 370 e 369).

[53] Cioè nelle edizioni successive, ma – insisteva Sciascia – senza che venissero del tutto eliminati "i tralignamenti e le gratuite oscurità di cui era inzeppata la prima" (L. Sciascia, *Del tradurre…*, cit., p. 25).

[54] *Ibidem*.

[55] Ivi, p. 26.

[56] Si vedano le poche varianti di traduzione: "la sua triste" (Bo e Caproni) / "la triste" (Macrí) al v. 68, "sopra un muso" (Bo e Macrí) / "su un muso" (Caproni) al v. 69; "sparso sopra l'arena" (Bo) / "versato sopra l'arena" (Macrí) / nell'arena versato" (Caproni), v. 70.

[57] Che gli aveva confermato la propria interpretazione: "mi decido […] a conservare la traduzione data nella V edizione" (cartolina postale con timbro del 2 settembre 1958, in G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.). Mentre Bo aveva tradotto malamente "dalla fronte", Macrí col suo "sulla fronte" – come riconosceva anche Sciascia – aveva dato a questo verso "il giusto senso" (L. Sciascia, *Del tradurre…,* cit., p. 26). La traduzione libera di Vittorini evitava l'ostacolo accorciando il verso a "E il toro muggiva" (p. 14).

[58] Cfr. *supra*, p. 344 il nostro commento al v. 37 del *Llanto*.

[59] Si veda "Solo il toro ha il cuore in alto!" (Bo), "Soltanto il toro aveva il cuore in alto" (Vittorini), "E solo il toro con il cuore in alto" (Macrí). Su questa polemica e in particolare sulla traduzione di questo verso si veda, oltre all'accenno di Paolo Zublena nel suo *Il Llanto secondo Caproni* (in *"Las secretas galerías del alma"*, cit., p. 190), l'articolo di Renata Londero, *Narratori-traduttori e traduttori-poeti nell'arena: Sciascia e Macrí di fronte al "Llanto" lorchiano (con Bo e Caproni sullo sfondo),* in "Todomodo", IX, 2019, pp. 245-262.

[60] L. Sciascia, *Del tradurre…*, cit., p. 26.

[61] Cartolina postale non datata (in G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

[62] Cartolina con timbro postale "Firenze 21 I 1959" (ivi).

[63] Trascriveva i versi ("Juan y Martín, los mayores / de Alvargonzález, un día / pesada marcha emprendieron / con el alba, *Duero arriba*") che gli avevano reso "chiaro" il significato di "corazón arriba", e naturalmente il riferimento era all'affermazione che abbiamo già citato: "nell'agonia, Ignazio sente […] il toro salirgli al cuore" (L. Sciascia, *Del tradurre…*, cit., p. 26). Sciascia precisava poi di essere arrivato a questa interpretazione solo in un secondo momento seguendo l'espressione siciliana " 'cuore alto' per dire 'febbre alta' " (*ibidem*; al "punto di vantaggio" che gli conferiva la sua sicilianità aveva tra l'altro esplicitamente alluso in apertura al suo articolo, ivi, p. 25).

[64] Abbiamo consultato la bozza incompleta di questa lettera presso l'AB-V, 673.1b.

[65] La cui traduzione, come quelle di Carlo Bo e Oreste Macrí, aveva letto con attenzione; lo attestano le varie sottolineature che compaiono sulla sua copia (cfr. *supra*, pp. 340-341).

[66] Bozza della lettera a Roversi, cit. Su questo punto sarebbe tornato anche più tardi, scrivendo a Macrí: "La traduzione di Vittorini (si trova aggiunta a *Nozze di sangue*, Bompiani, Universale economica, 1942). Sarebbe bene citarla, non fosse che per sottolineare la stranezza del silenzio di Sciascia. È quella che gli avrebbe offerto maggior numero di 'appunti'!" (lettera del 30 luglio, in G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

[67] Caproni dichiarava di allegare alla sua lettera questa trascrizione (bozza della lettera a Roversi, cit.).

[68] *Ibidem*.

[69] Lo confermava Roversi nella sua risposta del 31 luglio (AB-V, 673.1a).

[70] Vittorio Bodini aveva rinunziato a intervenire in difesa dei tre traduttori dopo aver saputo che, oltre a Macrí, anche Caproni (con cui aveva parlato) aveva preparato una risposta da inviare alla rivista (lo scriveva a Macrí il 24 luglio 1961 dichiarandosi "impaziente" di leggerla, cfr. V. Bodini, O. Macrí, *"In quella turbata trasparenza",* cit., p. 369).

[71] Lettera del 30 luglio 1961 (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

[72] Lettera di Roversi a Caproni del 31 luglio, cit.

[73] *Una lettera di Oreste Macrí*, in "Rendiconti", fasc. 2-3 (giugno-settembre 1961), p. 106.

[74] Ne abbiamo dato conto *supra*, nel commento ai vv. 23, 61, 109 ecc. del *Llanto*.

[75] L. Sciascia, *Del tradurre…*, cit., p. 26.

[76] Cfr. "E chi di noi tre poteva sognarsi di aggiungere quegli 'elementi' se non stavano già dentro il testo?

Un'annosa ed enorme bibliografia di studi lorchiani sta a dimostrare […] che il *Llanto* in tutta la concezione e tecnica è uno dei più straordinari ed esemplari monumenti del sincretismo ermetico novecentesco" (*Una lettera di Oreste Macrí*, cit., p. 108).

[77] Macrí la fece arrivare anche a Bodini, proprio tramite Caproni (lettera a Macrí del 30 luglio, cit.).

[78] *Una lettera di Oreste Macrí*, cit., p. 108.

[79] Lettera di Caproni a Macrí del 30 luglio (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

[80] *Ibidem*.

[81] Cartolina postale non datata, inviata da Macrí il 2 agosto (ivi).

[82] Ma dei quali Macrí aveva spiegato "l'impossibilità" dato che Caproni e Bo avevano rinunziato (lettera a Caproni del 1° agosto 1961). Questo Caproni lo ribadiva: "la tua nota è perfetta, quindi non accorciabile. Insisti con Rov[ersi] anche a nome mio, altrimenti dovrò rivedere la mia 'astinenza' " (lettera a Macrí del 3 agosto 1961, ivi).

[83] *Un biglietto di Leonardo Sciascia*, in "Rendiconti", fasc. 2-3, giugno-settembre 1961, p. 110.

[84] A sostegno della propria traduzione Sciascia rimandava, oltre che all'opinione di alcuni "amici spagnoli", al sintagma "el toro por el corazón" che il poeta Jorge Guillén aveva utilizzato – ma con diverso significato – in clausola alla sua introduzione alle *Obras completas* di García Lorca.

[85] Si riferiva in particolare a "Las siete cuerdas / de la lira del sol vibran en sueño" e a "galgos flacos y agudos" che Macrí aveva reso con "L'eptacordo / della lira del sole vibra in sogno" e con "magri veltri esiziali"; e concludeva ironicamente: "si può dire che il professor Macrí ha capito Machado se traduce […] e così via? L'eptacordo, i veltri esiziali!" (*Un biglietto di Leonardo Sciascia*, cit., p. 110).

[86] Ivi, p. 111. A questo proposito, e proseguendo nel suo parallelismo, Sciascia (sottintendendo per Caproni il modello traduttivo di Bo e Macrí) dichiarava di fidarsi "ciecamente" delle traduzioni di Vittorio Bodini (*ibidem*). A questo imprevisto, e non gradito, coinvolgimento si riferiva privatamente lo stesso Vittorio Bodini che, dopo aver letto il n. 2 di "Rendiconti", scriveva a Macrí: "sono veramente seccato di essere stato tirato in ballo in maniera antipatica da Sciascia nella polemica. È evidente che dopo aver rinunziato a difendersi lealmente dai tuoi argomenti ha tirato fuori il coltello siculo del dispetto. Non gliene sono davvero grato, e glielo scriverò" (lettera del 17 gennaio 1962, in V. Bodini, O. Macrí, *"In quella turbata trasparenza",* cit., p. 383).

[87] Vale ricordare *a latere* che questo testo, e al di là della parte perduta, non corrisponde esattamente a quello rappresentato a Madrid il 22 marzo 1920; si tratterebbe infatti di una precedente versione priva di quelle varianti che García Lorca introdusse dopo che Gregorio Martínez Sierra (direttore artistico del Teatro Eslava) gli comunicò di voler rappresentare l'opera non con burattini, come García Lorca aveva pensato, ma con degli attori travestiti da insetti (lo commenta, basandosi sulla consultazione di manoscritti autografi, Piero Menarini nell'edizione bilingue da lui curata: *Il maleficio della farfalla*, Ugo Guanda, Parma 1996, pp. 13-31).

[88] Anche Macrí l'aveva tradotto, e già a metà degli anni Quaranta, ma per varie vicende la sua traduzione era rimasta inedita ed era stata definitivamente accantonata nel 1952 per l'uscita da Einaudi del *Teatro* di García Lorca curato da Vittorio Bodini. Solo nel 1999 è stata pubblicata, insieme ad altre, negli atti *Il teatro di Federico García Lorca tradotto da Oreste Macrí* (in *Federico García Lorca e il suo tempo*, a cura di Laura Dolfi, Bulzoni, Roma 1999, pp. 627-662).

[89] Federico García Lorca, *Teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino 1968, p. XXI.

[90] Come avrebbe rilevato il 22 aprile 1975 durante la XV puntata de *Il girasole* (cfr. G. Caproni, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, a cura di Giada Baragli, Firenze University Press, Firenze 2017, p. 227).

[91] I figli Silvana e Attilio Mauro, ad esempio, ricordano: "Lui amava molto studiare gli insetti, tanto che gli ultimi due libri che gli regalai, che mi chiese prima di morire, erano volumi di entomologia" e ancora: "era sempre molto attento a tutto, anche alle formiche. Aveva lunghi silenzi, diceva che le persone che corrono non avrebbero mai visto il cammino delle formiche" (A.M. Caproni, S. Caproni, A. Berardinelli, *Portami con te lontano*, cit., pp. 15 e 37).

[92] In occasione della trasmissione radiofonica di un breve brano di *Il maleficio della farfalla* avrebbe infatti ricordato che scopo dell'opera era proprio che venisse superata la sciocca ripugnanza che ispirano "certi insetti puliti e lustri che con tanta grazia si muovono fra l'erba" (cfr. G. Caproni, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, cit., p. 227).

[93] Anche Macrí l'aveva adottata nella sua traduzione, che – come dicevamo – è precedente a quella di Caproni ma che, essendo rimasta inedita, il poeta non poteva conoscere (sicuramente su entrambi poteva aver influito il ricordo del *Mar delle blatte* di Tommaso Landolfi). Bodini invece aveva preferito accentuare il tono popolare del 'paesello' con un "Sora Scarabea" ecc. (si veda l'elenco dei personaggi rispettivamente alle pp. 628 e 513 dei citati *Federico García Lorca e il suo tempo* e F. García Lorca, *Teatro*).

[94] Cito dal *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, s.v.

[95] Si veda L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, cit., pp. 314-329.

[96] Non a caso infatti Macrí aveva tradotto "Scarafaggino il Piccolo".

[97] Tutti appartenenti alla Compagnia di Prosa di Firenze della RAI, come veniva precisato nell'accurata

descrizione offerta nella sezione “I programmi della radio e della televisione del ‘Radiocorriere’ ”: “Il poeta: Corrado De Cristofaro; Donna Blatta: Wanda Pasquini; Blatta Negromantica: Franca Nuti; Blattina Silvia: Anna Teresa Eugeni; Donna Spocchie, madre di Blattina Silvia: Edda Soligo; La Farfalla: Silvia Monelli; Scarafaggino il Nini, figlio di Donna Blatta: Gianfranco Ombuen; Scorpioncello il Trinciagiunchi: Virgilio Gottardi; Prima Lucciola: Grazia Radicchi; Seconda Lucciola: Anna Maria Sanetti; Terza Lucciola: Cecilia Todeschini; Blattina Santa: Francesca Siciliani; Prima Blattina: Franca Dominici; Blatta Contadina: Maria Grazia Sughi; Blatta Guardiana: Siria Betti; Prima Blatta: Maria Grazia Fei; Seconda Blatta: Evelina Gori”. Anche il nome di Giorgio Caproni, come traduttore, veniva menzionato (“Radiocorriere”, XLVIII, n. 30, 25-31 luglio 1971, p. 39). Alla precedente p. 38 una foto di Franca Nuti, come una degli “interpreti del lavoro poetico e fiabesco di García Lorca”, attirava l’attenzione del lettore sulla commedia che sarebbe stata trasmessa alle 21.30.

98 Un sottofondo di chitarra e arpeggi apre, ad esempio, il I atto e sempre una chitarra accompagna saltuariamente le didascalie e i dialoghi successivi; si pensi in particolare all’atto II dove domina le sc. 1ª, 3ª e 5ª (rimando alla registrazione conservata presso gli studi Rai, FI00034582).

99 Risulta nel citato n. 30 del “Radiocorriere”. A *Il maleficio della farfalla* in programmazione era dedicato anche un riquadro nella pagina “Prosa alla radio” ma qui Caproni non veniva nominato. Le due brevi colonne (a cura di Franco Scaglia) si limitavano a segnalare la data di composizione e della rappresentazione madrilena dell’opera e a offrire qualche dato biografico su García Lorca rimandando a Vittorio Bodini per un paio di ‘aneddoti’ riferiti all’infanzia e alla morte del poeta spagnolo (cfr. *ivi*, p. 67, http://www.radiocorriere.teche.rai.it).

100 Ricavo questi dati dalla consultazione del “Radiocorriere”. In entrambi i casi, oltre ai nomi di attori e regista, si citava anche quello del traduttore. Per la prima replica si veda la p. 67 del n. 22 (1973; alla successiva p. 83 veniva ripubblicato il sopra citato riquadro di Franco Scaglia); per la seconda, la p. 160 del n. 41 (1979) dove compare tra i programmi de “Il teatro di radiodue” (*ibidem*).

101 Si veda la fotocopia del suo dattiloscritto registrata con il n. 1378/C: “Federico García Lorca / IL MALEFICIO DELLA FARFALLA / COMMEDIA IN DUE ATTI E UN PROLOGO (1919)”. Si tratta di trentasette cartelle dattiloscritte sul recto; le prime due, numerate, con il prologo, le altre trentacinque (con una nuova numerazione) corrispondenti ai due atti. Alla fine del testo, in calce alla c. 35 [37], si legge manoscritto “Versione di G. Caproni”, segue la firma del poeta (Rai, Radio copioni, busta 3242, fasc. 1).

102 L’ora citato faldone 3242, fasc. 1, ne conserva due copie composte da sessanta carte dattiloscritte sul recto, schedate rispettivamente 1378 e 1378/A. A questa seconda copia è allegata l’autorizzazione alla diffusione radiofonica de *Il maleficio della farfalla* di Federico García Lorca (trad. di Giorgio Caproni) concessa dal ministero del Turismo e dello spettacolo il 1° marzo 1971. Ambedue le copie presentano in apertura l’intestazione Rai, la precisazione del programma, del regista, della durata massima ecc. Le carte con il testo sono numerate da 2 a 60 e in calce alla c. 40/AC è aggiunto in pennarello rosso “Fine atto 1°”.

103 Come già segnalato *supra* (nota 98) disponibile per l’ascolto presso la Rai con la segnatura FI00034582.

104 Non sappiamo con esattezza quando e come Caproni venne coinvolto in questa traduzione, ma è interessante segnalare che nello stesso faldone 3242, fasc. 1 sopra citato è contenuto anche un altro dattiloscritto de *Il maleficio della farfalla*. Si tratta – come dichiarato sul frontespizio – di una traduzione dello stesso regista Guido De Salvi (il 1378/B); supponiamo quindi che, solo dopo aver preparato (direttamente o tramite altri) per proprio uso una ‘versione di servizio’, il regista si sia rivolto al poeta.

105 Per limitarci a pochi esempi basta citare, nel primo caso, “ambascia” che diventa “angoscia” (*Prologo*) e “tutta inguazzata” che si scioglie in “di rugiada irrorata” (I, 1ª); e nel secondo la battuta della Blatta Negromantica (sempre nella sc. 1ª del I atto) dove il più elaborato “Sempre nel sogno le gocce di guazza / son baci che un labbro d’amore mi lascia / spargendomi d’astri la buia mantellina” (p. I non numerata del dattiloscritto, n. 1378C) si semplifica nel letterale “Un sogno dove le dolci gocce / della rugiada son baci d’amore / che mi costellano la buia mantellina” (copione, ivi, n. 1378, p. 7).

106 Da “ste polveri sante” si passa a “queste polveri pie” (I, 1ª), dalle omofone “maestà” e “amistà” ad “altezza” e “allegrezza” (I, 5ª) ecc.

107 Santo Scarabeo è infatti l’equivalente che Guido De Salvi propone nella sua traduzione per Gran/San Cucaracho (cfr. Rai, faldone 3242, fasc. 1, 1378/B).

108 Ad esempio “ma non per questa vita parlò San Piattolone” viene trasformato in “ma Santo Scarabeo non per quaggiù ha parlato” e “ ‘[…] le ferite degli altri, / gli altrui dolori’ ancora disse San Piattolone” in “ ‘[…] le ferite e i dolori / altrui’. Ha ancora detto il Grande Scarabeo” (III, 1ª, rispettivamente pp. 23 e 42, 43 del dattiloscritto di Caproni e del corrispondente copione).

109 Dall’ascolto della registrazione emerge ad esempio che, durante la lettura, vennero quasi sempre eliminate le elisioni e le apocopi previste da Caproni: “S’amavano” diventa “Si amavano”, “s’affida” / “si affida” (*Prologo*, copione n. 1378, p. 2); ancora “*gran cipresso*” / “*grande cipresso*” (I, did. 1ª, p. 4); “*s’allontana” / “si allontana”* (I, did. 5ª, p. 27); “Smorzan” / “smorzano”, commetter” / “commettere”, “chiamar” / “chiamare” (I, 2ª, pp. 15, 19, 21); “Ancor“ / “ancora” (I, 5ª, p. 31); “amor” / “amore” (II, 1ª e 5ª, pp. 42 e 53); “esser” / “essere” (II, 1ª, per due volte, p. 42); “son” / “sono” (II, 5ª, p. 54); “Vien” / “Vieni” (II, 6ª, p. 60). Né è opportuno trattenersi su piccole aggiunte come “io”, “ma”, “oh” ecc.

[110] Precisamente il “Non pianger più, suvvia!” di Scarafaggino, il “Lo volesse il Signore / che questo fosse vero” di Blattina Silvia, il reiterato grido canzonatorio delle “petulanti” Blattine (“Lo sposo e la sposina, / ohòh, ohòh, oléro!”) e il fitto succedersi delle battute che Scorpioncello, Blattina e Blattina Silvia si scambiano dopo che la mosca è stata divorata (pp. 14 e 26-27 del citato copione 1378).

[111] Eliminate o scorciate nella lettura anche alcune didascalie pronunziate dalla voce fuori campo: sparisce quindi, ad esempio, la poetica descrizione del paesaggio che apre l’atto I.

[112] Lo dimostrerebbero le varianti confermate nella successiva stampa, se ne veda l’elenco *supra* nel commento alla commedia, pp. 350-352.

[113] Che aveva concluso la propria traduzione della commedia recuperando alcune affermazioni del prologo allusive all’inevitabile morte di Curianito: “La poesia che domanda perché cadono le stelle è tanto pericolosa per le anime sprovvedute… È inutile dire che il piccolo Curianito innamorato ne morì…” (Rai, faldone 3242, fasc. 1, 1378/B, c. 21).

[114] Coincidenti con quelle sopra citate del regista ma ora nella traduzione di Caproni: “La poesia che si chiede perché mai le stelle s’eclissino è molto perniciosa per le anime ancora in boccio… Inutile dirvi che l’innamorata bestiolina morì” (reg. FI00034582 e faldone 3242, fasc. 1, n. 1378/C, n. 1378 e 1378/A; alla variazione di “chiede” introdotta su “Terzoprogramma” abbiamo alluso *supra* nel commento, p. 350). Questa e la successiva aggiunta di versi erano accompagnate da un commento musicale.

[115] Era questo un testo facilmente reperibile visto che Macrí l’aveva incluso nell’antologia (più volte ristampata da Guanda) fin dalle edizioni ampliate degli anni Cinquanta. Per l’ascolto radio rimando a Rai, reg. FI00034582, cit.

[116] Lo dichiara esplicitamente il sottotitolo: “L’informazione culturale alla radio”. Non a caso il testo della commedia – *Il maleficio della farfalla*, commedia in due atti e un prologo di Federico García Lorca (1919), traduzione di Giorgio Caproni, in “Terzoprogramma”, n. 1, 1972, pp. 200-237 – si chiudeva con una nota dove si informava del giorno e del luogo da cui la commedia era stata trasmessa, e del nome di regista e attori (caduto quello della Eugeni come Blattina Silvia e invertiti per errore i ruoli sostenuti da Franca Nuti e Wanda Pasquini).

[117] Si veda nuovamente l’ora citato commento della commedia *supra*, pp. 350-352.

[118] Come segnala Enrico Testa alla p. XLV della sua *Nota al testo* (nel *Quaderno di traduzioni* da lui curato per Einaudi). Si trattava di brani inevitabilmente ben circoscrivibili: l’elogio del papavero (I, 4ª), il poetico risveglio della farfalla (II, 3ª), il trasognato ricordo-lamento di Scarafaggino (II, 6ª).

[119] Venivano invece soppresse nella recitazione le didascalie che commentavano le battute; né all’ascolto abbiamo percepito varianti se si eccettua l’eliminazione dell’apocope “ancor” nella didascalia che apre l’atto I e l’abbreviazione “ste” trasformata in “le” al v. 46. La recitazione del brano era affidata alle voci di Grazia Radicchi e di Adriana Vianello; a una non precisata voce maschile – a quella puntata partecipavano Manlio Guardabassi e Dario Penne – veniva affidata invece la lettura della didascalia iniziale. La presentazione era letta da Gianni Esposito (cfr. la reg. FI00040207 – 345, presso gli studi Rai). Si veda inoltre la trascrizione riprodotta in G. Caproni, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, cit., pp. 227-230.

[120] Senza ulteriori commenti, per quel martedì 22 il “Radiocorriere” segnalava che si trattava di un “programma mosaico” a cura di Giorgio Caproni e Francesco Forti (la regia era di Marco Lami) e che andava in onda alle 16 sul Programma Nazionale (anno LII, n. 17, 20-26 aprile 1975, p. 58).

[121] Cfr. *Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 39. Per la variante introdotta da Caproni al v. 115 si veda *supra*, il commento al *Llanto*, p. 339.

[122] Ivi, p. 42.

[123] Come indica Carolina Gepponi nel più volte citato *Tre antologie radiofoniche*, p. 24.

[124] Ricaviamo questa data dal materiale conservato presso la sede Rai (reg. RO 00522768). La poesia venne letta da Giancarlo Sbragia con la presentazione di Corrado Pani; il nome del traduttore non veniva precisato. All’ascolto il testo non presenta varianti.

[125] *Imitazioni da Manuel Machado*, in “La fiera letteraria”, 23 novembre 1958, ora in *Prose critiche*, cit., II, p. 1100.

[126] Un termine, “imitazioni”, che – come risaputo – aveva ricavato da Leopardi. Cfr. “io non chiamo mai le mie delle traduzioni, ma, sull’esempio leopardiano, le chiamo delle imitazioni” (G. Caproni, *“Genova la mia città Fina”,* in *“Era così bello parlare”,* cit., p. 146).

[127] “Mi hanno detto che hai tradotto M. Machado. Hai una copia della *Fiera*? Qui è esaurita,” gli scriveva il 21 gennaio 1959 (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.) e poi ancora “ti prego vivamente di dirmi in quale n. della *Fiera* hai tradotto poesie di Manuel Machado” (cartolina postale inviata il successivo 20 agosto, ivi).

[128] Cfr. “scusami se insisto: mandami, ti prego, il n. della *Fiera* con le versioni da Manuel Machado!” e ancora “Mandami, ti prego, se puoi, l’articolo su Manuel Machado della *Fiera*” (cartoline del 26 ottobre e del 25 dicembre 1959).

[129] Che non coinvolgevano soltanto la parte introduttiva ma anche la traduzione. Come segnala Enrico Testa, Caproni li aveva annotati su una fotocopia della pagina della rivista che aveva inserito tra il materiale

raccolto in vista del progettato *Quaderno di traduzioni* (*Nota al testo*, in G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. XLVI).

130 Questo errore doveva averlo particolarmente colpito, poiché lo ricordava ironicamente, e fuori contesto, in chiusura al pezzo, *Il capo tra le nuvole*, pubblicato il 30 novembre 1958 sul n. 48 de "La fiera letteraria": "NO, CARO PROTO: […] non accettiamo il dono che ci hai fatto nel nostro precedente taccuino, dove semplicemente e pedestremente avevamo scritto *Canti andalusi* e non (che è tanto più bello, lo ammettiamo) *Canti andalusiani*. Perché non rispetti la nostra modestia?" (G. Caproni, *Taccuino dello svagato*, a cura di Alessandro Ferraro, Passigli, Bagno a Ripoli – Fi 2018, p. 107).

131 Lettera del 3 settembre (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit., già ricordata da Anna Dolfi nel suo *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, cit., p. 29 e nota). Ma queste traduzioni invece Macrí le aveva apprezzate, tanto è vero che le avrebbe esplicitamente menzionate nella seconda edizione riveduta e aumentata della sua antologia. Segnalando che Manuel Machado avrebbe meritato di essere tradotto in italiano, affermava infatti: "un fine poeta come Caproni se n'è accorto e l'ha tradotto sulla *Fiera*" (*Poesia spagnola del Novecento*, Guanda, Bologna 1961, p. LXXI).

132 Nella sua *Poesia spagnola del Novecento* uscita nel 1952 figuravano tredici poesie di Manuel Machado, ma nessuna coincideva con quelle selezionate da Caproni.

133 *Imitazioni da Manuel Machado*, in *Prose critiche*, cit., II, p. 1099.

134 *Tre traduzioni,* in "La fiera letteraria", 28 agosto 1947 (ora in *Prose critiche*, cit., I, p. 262).

135 *Lorca restituito alla sua lezione più certa*, in "La fiera letteraria", 16 marzo 1958 (*Prose critiche*, cit., II, p. 1009).

136 Solo de *La pena* esisteva una traduzione (di Francesco Tentori), inserita nella bella *Storia della letteratura spagnola* che il poeta José María Valverde aveva pubblicato dalle edizioni ERI nel 1955, p. 250.

137 Come lui stesso dichiara (cfr. *Imitazioni da Manuel Machado*, in *Prose critiche*, cit., II, p. 1099). È Paolo Pintacuda a ricordare che Juan Chabás, primo proprietario di questa copia del libro a cui Machado l'aveva dedicata, insegnò come lettore all'Università di Genova dal 1924 al 1926, e quindi è credibile che Caproni – che lì in quegli anni risiedeva – l'abbia acquistato proprio su una bancarella genovese (*"Gloria… quella dovutami!". Sulle traduzioni italiane della Poesia di Manuel Machado*, Pensa MultiMedia, Lecce-Brescia 2016, nota 64 a p. 52).

138 Lo rivelano le tracce della sua lettura sparse per l'intero volume (vedi *infra*, le pp. 486-487).

139 Era infatti a questa edizione (stampata dalla Editora internacional, Madrid-Berlín-Buenos Aires 1924) che rimandava scrivendo a Macrí nella citata lettera del 3 settembre 1959. Il titolo menzionato era quello che figurava in copertina (*Poesías, Opera lirica perfecta*) mentre in testa al dattiloscritto delle sue traduzioni preparate per l'antologia Curcio (AB-V, scat. 8, n. 3, c. I) avrebbe rimandato, come d'uso, a quello presente sul frontespizio: Manuel Machado, *Poesías (Opera omnia lirica)*.

140 *Imitazioni da Manuel Machado*, in *Prose critiche*, cit., II, p. 1099.

141 Si veda la copia delle ora citate *Poesías (Opera omnia lirica)* di Manuel Machado conservata dai figli dell'autore. Ad altri casi analoghi ci riferiamo da ora in poi con la sintetica abbreviazione coll. privata.

142 All'ascolto, non abbiamo identificato la voce dell'attore, ci limitiamo a segnalare che a quella puntata parteciparono Corrado De Cristofaro, Manlio Guardabassi e Carlo Ratti (Rai, reg. FI00040193).

143 G. Caproni, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, cit., p. 196.

144 G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche*, cit., pp. 43-44. Paolo Pintacuda, pur senza dimenticare che la 'nominazione' è ricorso grato a Caproni, associa questa successione di nomi femminili alle giovani livornesi di Barbaglio presenti, sia pur diversamente, in *Il seme del piangere* (*"Gloria… quella dovutami!*, cit., p. 55).

145 Che – deduciamo – veniva trasmessa alla radio come sottofondo (di questa rubrica sembra non sia stata conservata la registrazione).

146 Cfr. la p. 222 della citata edizione Manuel Machado, *Poesías*.

147 Insieme al fratello Manuel. Cfr. "Presto conobbi anche i maggiori poeti spagnoli (a cominciare dai due Machado)", "Ho scoperto i Machado, Manuel ma, soprattutto Antonio" (*Con le parole sino al cuore della realtà* e *Amore, amore*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., pp. 426 e 417).

148 Si vedano, ad esempio, le parole "padre" o "nonno" scritte in corrispondenza dei righi che alludono ora alla crisi economica che aveva spinto il padre di Machado a emigrare a Portorico, ora alla morte dell'avo che aveva lasciato la famiglia con "scarsissimi mezzi" (*Poesie*, 1959, p. 16, coll. privata).

149 Cfr. le pp. 78, 82, 88-89, 115 nella citata edizione *Poesie*, 1959.

150 Ivi, p. 119.

151 Ivi, pp. 87, 115, 165, 176, 179; e poi 85, 88, 89, 118, 182.

152 Significativa a p. 131 l'annotazione "pag. 118 vedi" con la quale richiamava quanto affermato da Macrí in questa pagina. Né è opportuno qui soffermarsi oltre su queste interessanti postille e sulle numerosissime sottolineature che meriterebbero un ampio studio a parte.

153 Si tratta delle poesie VII (ivi, p. 197), XXXVI (p. 235), XLV (p. 245), LX (p. 265), LXII (p. 269),

LXVII (p. 271), LXXII (p. 275), CXI (p. 323), CXII (p. 323).

154 Penso prima di tutto a “la monetina dell’anima / si perde se non si dà” (3-4, II parte della LVII, *Consigli*, p. 26) che marcava con ben quattro linee verticali e di cui si sarebbe ricordato anni più tardi scrivendo all’amico Betocchi (cfr. le lettere del 20 ottobre 1976 e del 13 luglio 1984, in Giorgio Caproni, Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile, Lettere (1936-1986),* a cura di Daniele Santero, prefazione di Giorgio Ficara, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2007, pp. 302 e 353). Ma anche ai tratti che marcano i versi “Dalla soglia di un sogno mi chiamarono…” e “– Dimmi, verrai con me a vedere l’anima?” (1 e 3 della LXIV, ivi, p. 271), “Che ne facesti, anima, del tuo povero orto?” (v. 10 della LXVIII, *“Chiamò al mio cuore, un giorno luminoso”,* p. 273), “Che ne fu di quel cuore mio canoro?” (v. 14 della XCI, *“Sotto l’alloro, umido il sedile”*, p. 293), “e pover uomo in sogno, / sempre in cerca di Dio dentro la nebbia” (vv. 15-16 della LXXVIII, *“Teco dovrà morire il mondo magico*”, p. 281), “L’acqua della fontana / scivola, scorre e sogna / lambendo, quasi muta, / la verdognola pietra” (vv. 13-16 della XCVI, *Sole d’inverno* p. 299), “Accorderò le note dell’organo severo / al fragrante sospiro del piffero d’aprile” (vv. 3-4, XX, *Preludio*, p. 217). In questa nota e nelle successive cito il titolo originale o in traduzione seguendo la lingua del testo evidenziato da Caproni.

155 Che delimitava con una linea verticale su ambedue i margini (XCVII, *Ritratto*, ivi, p. 299).

156 Corrispondenti ai vv. 13 e 15 dello spagnolo e 9-10 e 15-16 dell’italiano, ma sul testo spagnolo una linea verticale costeggiava l’intero blocco dei vv. 13-18 (LXI, ivi, pp. 266-267). L’abbiamo già segnalato *supra*, a p. 370 commentando *Desde el umbral de un sueño*.

157 È inutile ricordare la fin troppo nota affermazione-citazione: “il poeta è un minatore. È poeta colui che riesce a calarsi più a fondo in quelle che il grande spagnolo Antonio Machado definiva *las secretas galerías del alma* […]” (*Su e giù come un minatore*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 413). Su questa immagine e sui versi di *Elegia di un madrigale* sottolineati da Caproni si sofferma rapidamente Patricia Peterle nel suo *Giorgio Caproni: contatti, contagi e risonanze*, in *“Las secretas galerías del alma”*, cit., pp. 157-159. Una generica affinità biografica e tematica tra i due poeti è ricercata da Aurora Conde Muñoz in *Tirar giù la valigia… ligero de equipaje*, ivi, pp. 169-186.

158 Si tratta dei vv. 5-8 della XXX e dei 6-7 della LXXIII (ivi, pp. 229 e 275). Ma si potrebbero aggiungere i 4 e 6 della LXXXVIII: “come una nota della lira immensa” e “di alcune poche parole veraci” (ivi, p. 291).

159 Rispettivamente riferiti alla cit. XX, *Preludio* (ivi, p. 217), e alle XXI, *“Le dodici batteva l’orologio…”* (p. 219), XXV, *“Tenue fruscio di tuniche che passano”* (p. 223), XXVII, *“La sera darà ancora”* (p. 225), XXVIII, *“Creare feste d’amori”* (p. 227, dove una doppia linea verticale evidenziava i vv. 14 e 15: “Nel nostro bicchiere / la penombra d’un sogno noi spremiamo…”), LXXXVII, *Rinascita*, cit. (p. 289); e infine alla XXXVII, “Oh, dimmi, amica notte, antica amata” (p. 237, qui, oltre a riscrivere tre parole, la matita evidenziava i vv. 13-16 e il 31 con le significative “volte profonde dell’anima”).

160 Oltre al citato “parola bianca” si pensi ai segni che evidenziano i vv. 21 e 34-37 della XCVIII, *Sulle rive del Duero* e i 31-32 della IC *Per le terre di Spagna*, che identificano la città di Soria con un “barbacane” e la Castiglia ora con un “cuore di rovere” (p. 303), ora con “un tratto di pianeta / dove transita l’ombra errante di Caino” (ivi, pp. 303 e 309).

161 Di Borges ad esempio calcolava l’età, annotando quella corrispondente a un paio di eventi (l’assegnazione del premio Formentor e il secondo viaggio in America nel 1967) con “62 anni” e “68 anni” (Jorge Luis Borges, *Elogio dell’ombra*, seguito da un *Abbozzo di autobiografia*, a cura di Norman Thomas Di Giovanni, versione con testo a fronte di Francesco Tentori Montalto, Einaudi, Torino 1971, pp. 185 e 186, Biblioteca Marconi, IC 1237). Analogamente, abbandonando le postille e passando alle pagine scritte, potremmo ricordare che nel 1957, recensendo per “La fiera letteraria” il *Luzbel desconcertado* appena pubblicato da Scheiwiller, si era preoccupato ancora una volta di precisare (e non era un dato esplicitamente fornito nella premessa) che era un Jorge Guillén “ormai sessantaquattrenne” quello che aveva iniziato con quel libretto il rinnovamento della propria poesia (*Jorge Guillén, “armonia dell’insieme*”, in *Prose critiche*, cit., I, p. 796).

162 Cfr. fig. 13. Si tratta – come risaputo – del v. 4 del Canto IV della *Gerusalemme liberata*, che recita esattamente: “il rauco suon della tartarea tromba”; la commutazione di “rauco” in “roco”, facilmente spiegabile in una citazione a memoria, può essere stata indotta anche dalla traduzione di Macrí che aveva usato proprio questo aggettivo (cfr. “La sibilante chiocciola del vento / roca sonnecchia sul remoto colle”, ivi, p. 245).

163 La postilla di Caproni appare infatti sul testo originale, a fianco di questi versi (ivi, p. 244).

164 Dei numerosi riuniti sotto questo titolo si vedano, nel CXXXVI di *Campos de Castilla*, i vv. 1-2 del II (“¿Para qué llamar caminos / a los surcos del azar?”, “Perché chiamare strade / i solchi del caso?”), i 5-6 del XV (“La luce nulla illumina e nulla insegna il sapiente. / Che cosa dice la parola? Che cosa l’acqua di roccia?”) e tutto il XVI, i vv. 9-10 del XXIX (“Viandante, non c’è via, / ma scie sul mare”); nel CLXI di *Neuvas canciones*, tutto il XXIII e i vv. 2-3 del LXIX (“Bravo cacciatore di se stesso, / sempre appostato): in *Poesie*, Lerici, Milano 1969, pp. 557, 563, 571; 691 e 711 (Biblioteca Marconi, IC 844).

165 Anche in questi casi i versi evidenziati non erano necessariamente coincidenti: insieme ai 10-13 della LXI, *Introduzione,* e al 10 della LXVIII (ivi, pp. 333 e 345) troviamo ad esempio il v. 6 della LXXXIII (“no fuiste nunca, ni serás, poeta!”, “Giammai tu fosti né sarai poeta”, pp. 360-361) e i 14 e 36 della XXXVII (“si eras tú ese fantasma de tu sueño”, “labirinto di specchi”, pp. 280 e 283); insieme ai 14-15 della XXVIII (p. 271) i 10-13 della II parte di *L’emigrante* (“[i pedanti] che guardano, tacciono, e pensano / di sapere, perché non

bevono / il vino delle osterie", p. 225) o il 7 della LII, *Fantasia d'una notte d'aprile* ("Ascolto i dorati consigli del vino", p. 315).

166 Il v. 35 della XCVII, *Retrato / Ritratto* e il 4 della CX, *En tren / In treno* che gli offrivano, in morte e in vita, un'analoga immagine: "me encontraréis a bordo ligero de equipaje, "mi troverete a bordo leggero di bagaglio e "voy ligero de equipaje", "vo leggero di bagaglio", ivi, pp. 380 e 381, 420 e 421). O i vv. 37-38 e 50-54 della CXXVII: "Ed allegria / di viaggiare in compagnia!", "Così povero rimango, / che non sto neppure meco / ormai, né so se vado / con me solo viaggiando" (p. 517). Ma era ancora la morte presente ai vv. 1-4 della CXXIII, che di nuovo evidenziava: "Era una notte d'estate. / Il balcone era aperto; / anche la porta di casa; / in casa la morte entrò" (p. 507).

167 Il v. 12 della CXXIX, *Novembre 1913* ("Monti col sole, monti di sole e pietra", ivi, p. 533), i vv. 11-12 della CXVIII, *Strade* ("Guadalquivir, come una daga infranta / lampeggia discorrendo in mille luci", p. 501); il 9 della XXIII ("Dormono i vecchi mari miei", p. 265); i 3-4 e 12 della XXV ("¡Y lágrimas sonoras / de las campanas viejas!", "e sognano le campane", pp. 266 e 267); l'invocazione della breve CXIX "Signore, ormai siam soli il mio cuore ed il mare" (p. 503); e infine i vv. 37-38 della CI, *Il Dio ibero* ("a Te, in un dado di giuoco nel vento / va la mia prece di bestemmia e gloria", p. 393), una poesia questa della quale invece dieci anni prima aveva evidenziato i vv. 9-11: "Signor della rovina, / adoro perché aspetto e perché temo" (ed. 1959, cit., p. 311).

168 Come "per aspettare… Ma Lei non mancherà al convegno" (v. 4 della XXXV, ivi, p. 279), "del tuo notturno guardare" (v. 27 della XL, *Inventario galante,* p. 293), "E quei bambini in fila, / che recano il sole della sera / nelle loro candeline di cera…!" (vv. 1-3 della LXVI, p. 341), "solo con la mia ombra e la mia pena" (v. 4 della CXVIII, *Strade*, p. 501), "volver sombra por llama" (vv. 7-8 della CLXIV, *Variazioni su Ronsard e altre rime*) ecc.

169 Rispettivamente v. 536 della CXIV, *La tierra de Alvargonzález* (ivi, p. 479) e v. 1 della IV di *Soledades*, *Il mare triste* (p. 941).

170 Ivi, p. 653.

171 Si vedano le due linee e la croce che – come abbiamo già ricordato commentando *Poema de amor* di Aleixandre – accompagnano i vv. 4-5 della LVIII, *"Glosa"* (*Poesie*, cit., 1959, p. 261). Questo famoso poeta tra l'altro Caproni l'aveva letto nell'edizione delle *Poesie* curata da Mario Pinna per Vallecchi nel 1962 e in particolare l'aveva colpito la *copla* XXXVII che aveva contrassegnato con un orecchio alla pagina, la 94 (Biblioteca Marconi, IC 811).

172 Nel primo caso si trattava dell'intera poesia CXLII, *Farfalla della sierra* che Machado dedicava a Jiménez e al suo *Platero y yo* e che Caproni evidenziava in margine con un V (ivi, p. 603), negli altri erano invece singoli versi quelli che isolava: i 98-102 della CXXVIII (*Poema de un día*), il 3 della CXLVIII *In morte di Rubén Darío*, il 12 della CXXXIX *A don Francisco Giner de los Ríos* che recitavano rispettivamente: "Libri nuovi. Apro uno / d'Unamuno. / Oh il diletto, / prediletto / […]" (p. 525); "Giardiniere d'Esperia, usignolo dei mari" (p. 621) e v. 12 "muoiono i morti e passano le ombre" (p. 597).

173 Come sembra sottintendere la data "8/2/77" che si legge accanto ai vv. 49-50 della CLVI, *Galerías* / *Gallerie*, evidenziati sia sul testo originale che nella traduzione ("el tajo sobre el río, el sempiterno / rodar del agua entre las hondas peñas", "lo strapiombo sul fiume, il sempiterno / scroscio dell'acqua tra le cupe rocce", ivi, pp. 656-657).

174 Al contrario delle *Prose* di cui possedeva il corposo volume pubblicato da Lerici nel 1968 con traduzione e note dello stesso Macrí e di Elisa Aragone (coll. privata).

175 Si veda, per *La tierra de Alvargonzález*, la p. 439 delle *Poesie*, cit., 1969 e per *Spagna, in pace* le pp. 615 e 617.

176 Lettera di Macrí a Giorgio Caproni (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

177 Un titolo che era stato fissato dall'editore (lo dichiarava Caproni nella *Premessa* all'antologia, BN, cass. 5, n. 1, c. 3).

178 Come affermato nel contratto (AB-V, I, 66.1). L'art. 3 precisava che sua era la responsabilità dell'intero lavoro: della scelta e assemblaggio del materiale, della paternità dei brani selezionati, dell'autenticità delle fonti utilizzate e del breve inquadramento degli autori ("si impegna a compilare per ogni singolo poeta una breve biografia che dovrà precedere i brani poetici," recitava l'art. 6).

179 Per la traduzione dei testi stranieri avrebbe provveduto "personalmente" valendosi però, per le lingue a lui "sconosciute", di "traduzioni già esistenti" o affidate a "persone di sua fiducia" (ivi, art. 4). In questo senso infatti procedette, e non solo per il portoghese, il romeno, il greco, il ceco, il russo, il bulgaro, il polacco e lo svedese ma anche per il tedesco, con cui si sarebbe cimentato anni più tardi offrendo una deliziosa versione da Wilhelm Busch (uscita ne "I grandi libri illustrati" della Bur nel 1974: *Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo, Storiella malandrina in sette baie*). Come deduciamo dal materiale conservato, per la traduzione di Goethe e la selezione da Hölderlin, si rivolse al "giovanissimo" Igino Angerosa, un poeta e professore di scuola media di cui tra l'altro fece leggere l'inedito *Scoglio* durante la XII puntata de *I sentieri della poesia* (cfr. *Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 65 e la lettera di Angerosa a Caproni del 30 dicembre 1964, AB-V, I, 27.1).

180 Per le proprie traduzioni, ad esempio, precisava sempre (in calce e/o nell'indice dei testi) se si trattava di traduzioni "inedite".

[181] Al punto 3 della *Nota per l'Editore* si legge infatti: "Attilio Picchi, Teresa Dini, Ettore Dini sono pseudonimi di Giorgio Caproni, e quindi tutte le traduzioni che portano tali firme equivalgono a quelle che portano la firma di Giorgio Caproni" (BN, cass. 5, n. 1, c. 4).

[182] Costruito il primo pseudonimo dal nome del padre e dal cognome della madre e gli altri due dal cognome di cugini del padre.

[183] Oltre a una trentina di autori italiani figuravano trentacinque francesi e tre belgi, ventotto inglesi, venti americani, venti russi, tredici tedeschi e poi quattro greci, nove polacchi, sei cecoslovacchi, tre ungheresi, tre bulgari (BN, cass. 5, n. 1, cc. 5-13).

[184] Le condizioni erano rigide: "tutti i dattiloscritti formanti l'opera completa" dovevano essere consegnati "pronti per la composizione, cioè riveduti e corretti", al massimo, entro il 15 gennaio 1961 e – recitava l'art. 8 – in caso di ritardo, sarebbe stata applicata una 'penale giornaliera' che avrebbe intaccato il compenso pattuito (AB-V, I, 66.1).

[185] Risulta dalla copia del foglio dattiloscritto preparato per la consegna: "Per Giorgio Caproni, Viale Quattro Venti, 31 – Roma. // Ricevo n. 847 cartelle dell'antologia POETI MODERNI DI TUTTO IL MONDO, più 3 cartelle di prefazione, una nota delle fonti e un avvertimento per la tipografia e l'Editore. // ARMANDO CURCIO EDITORE – ROMA // Roma, […]" (BN, cass. 5, n. 1). Una prima descrizione del materiale relativo al progetto Curcio presente alla Biblioteca Nazionale di Firenze è stata offerta nella tesi di Guendalina Mefiti, *"Poeti moderni di tutto il mondo", Un'antologia mai fatta di Giorgio Caproni*, relatore Anna Dolfi, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2011-2012; in Elisa Donzelli, *Giorgio Caproni e gli altri, Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 89-90; e in Serena Sartore, *La rappresentazione della poesia spagnola contemporanea nell'antologia inedita "Poeti di tutto il mondo" di Giorgio Caproni* (in *Geografie della modernità letteraria, Atti del XVII convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015*, a cura di Siriana Sgavicchia e Massimiliano Tortora, ETS, Pisa 2017, tomo II, pp. 705-712.

[186] In una lettera del 3 febbraio 1961 Armando Curcio avvertiva di aver saldato il compenso concordato e di restituirgli "l'intero manoscritto" perché, entro il 15 marzo 1961, potesse "riordinare tutto il materiale, e consegnarlo pronto per la stampa" (BN, I, 66.2).

[187] Era uscita infatti proprio in quel periodo nei Classici Curcio (precisamente nell'ottobre del 1962, come dichiarato sul libro) quella traduzione di Baudelaire (*I fiori del male comprese le poesie condannate*, traduzione e introduzione di Giorgio Caproni, Sedici tavole a colori di Orfeo Tamburi, Armando Curcio Editore, Napoli) che Caproni – irritato per i numerosi interventi dell'editore – sarebbe arrivato a smentire pubblicamente. Cfr. "sono stato costretto a ripudiare quel lavoro a causa dei molti e cervellotici interventi dell'editore, che col suo testo riveduto e 'scorretto' ha reso pressoché irriconoscibile il mio" (intervista di Guido Garufi [*La ricerca della propria realtà*], in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 163). Nella *Nota alla traduzione* che accompagna la nuova edizione della traduzione caproniana de *I fiori del male* Luca Pietromarchi precisa infatti che l'editore, non avendo gradito che la traduzione alternasse poesia e prosa, aveva di sua iniziativa convertito in prosa quasi tutti i versi caproniani (rispettata solo la versione di *Le Voyage*); a quanto pare poi in questa prima edizione del 1962 l'editore era intervenuto anche sulla prosa (cfr. *I fiori del male*, traduzione di G. Caproni, introduzione e commento di Luca Petromarchi, testo della traduzione stabilito da Luciano Carcereri, Marsilio, Venezia 2008, p. 54). Niente di queste divergenze traspare però dalla breve introduzione con cui Caproni apriva questi suoi *I fiori del male*, dove si soffermava quasi esclusivamente sull'opera; solo un rapido accenno alla lingua francese "piegata alle più sottili sfumature" sembra voler anticipare la finale (e asettica) avvertenza nella quale comunicava che, a parte *Viaggio*, la sua era una "semplice traduzione in prosa": come tutti i "veri poeti" – commentava – Baudelaire era "pressocché intraducibile" (*I fiori del male*, cit., pp. 13 e 14).

[188] Se già l'edizione del 1947 aveva fatto circolare un buon numero di testi (Il Balcone, Milano), quella ben più ampia del 1959 (Lerici, cit.), con le sue 697 pagine, non poteva certo passare inosservata.

[189] Risulta evidente dal dattiloscritto dove l'iniziale "Trad. di Oreste Macrí, da *Le rime* di G.A. Bécquer, M.A. Denti, Milano 1947" è cassato e sostituito da un "Trad. di Attilio Picchi" seguito in parentesi da un interrogativo, poi definitivamente cassato (BN, cass. 5, n. 2, c. 8); cfr. fig. 2. Del tutto trascurabile naturalmente la svista nella trascrizione del nome dell'editore (non Denti, ma Il balcone).

[190] *Avvenimento* e *Il cigno* che prese appunto da "*J. Guillén tradotto da Eugenio Montale*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1958" (BN, cass. 5, n. 2, c. 9). *I giardini* apriva questa mini-raccolta.

[191] Una parola frequente nei suoi scritti che – come avrebbe precisato nel breve articolo *Sulla poesia* – utilizzava nel senso che aveva in fisica e nella musica (*Prose critiche*, cit., II, p. 1988).

[192] *Divagazioni sul tradurre*, cit., pp. 60 e 65. Su questo – come noto – Caproni sarebbe tornato più volte e non soltanto in articoli specifici sulla traduzione (si veda, ad esempio, *L'arte del tradurre*, in *La traduzione del testo poetico* a cura di Franco Buffoni, Guerrini e Associati, Milano 1989, p. 122); ma nelle occasioni più diverse, arricchendo ogni volta le sue affermazioni con particolari sempre più espliciti corredati talvolta da significativi esempi. Basta pensare al confronto tra gli effetti del suono della tromba del silenzio e di un ipotetico altoparlante proposto nella recensione *Il tempo di Pasternak* a conferma di quanto appena affermato: "Nella traduzione si perde senza rimedio il perenne gioco degli armonici suscitato dalla parola originale nell'originale ambiente (nell'originale peso filologico) della sua diretta pronunzia, e al lettore in italiano (al lettore in traduzione) non resta che affidarsi al senso letterale che come sappiamo è, in poesia, il meno che conta: il meno capace di suscitare emozioni e quindi sentimenti profondi e profondi convincimenti" (*Prose*

critiche, cit., II, p. 1400). Né è trascurabile il fatto che – come rileva Elisa Bricco – Caproni fu "un precursore rispetto al crescere dell'interesse dei critici e dei linguisti per la traduzione" (*Giorgio Caproni poeta-traduttore-poeta*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, p. 40).

193 Inutile ricordare ancora il titolo dell'articolo *È bello perché impossibile* che accompagnava la sua versione della lorchiana *Arbolé, arbolé* su "Il punto", cit.

194 Si veda la c. 9 di BN, cass. 5, n. 2. Benché in questi due casi manchi quindi un'esplicita dichiarazione di paternità non abbiamo alcun dubbio sulla loro attribuzione, considerata l'attenzione con cui Caproni precisa sempre quando si tratta di altri traduttori (un richiamo e una nota ne indica il nome in calce alle poesie).

195 In calce alle traduzioni dei singoli autori e nell'indice riassuntivo dei testi e delle fonti utilizzate (AB-V, scat. 8, n. 3).

196 Si veda il "Trad di Attilio Picchi" dattiloscritto e poi cassato e sostituito, per quanto riguarda il nome, con "G. Caproni" (BN, cass. 5, n. 2, c. 8 dell'indice).

197 *L'arte del tradurre*, cit., p. 123.

198 Cioè i nove che chiudevano la *Poesia spagnola del Novecento*: Luis Felipe Vivanco, Miguel Hernández, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, José Luis Cano, José García Nieto, Rafael Morales, Carlos Bousoño e José María Valverde.

199 *L'arte del tradurre*, cit., p. 123.

200 Dall'analisi che abbiamo effettuato sulle sue versioni dallo spagnolo risulta evidente che, al di là di quelle conferme che sicuramente gli offrivano le traduzioni a fronte di cui disponeva (e delle quali talvolta accettò le proposte), Caproni operò sempre in proprio in modo da attenersi al massimo alla lettera dell'originale e cercando, ove opportuno, tra le accezioni del dizionario quella che gli appariva ogni volta più conveniente. Nella sua biblioteca figurano infatti i due grossi volumi (spagnolo-italiano e italiano-spagnolo) del dizionario di Lucio Ambruzzi stampato da Paravia: l'unico bilingue allora maggiormente in uso. Al di là delle sue modeste dichiarazioni, ci sembra indubbio che lo spagnolo lo conoscesse, anche se l'aveva imparato, come altre lingue, da autodidatta; nella sua biblioteca si trova fra l'altro la *Grammatica spagnuola* comprata a suo tempo dal fratello Piero, che l'aveva firmata sul foglio di guardia (scritta da Luigi Pavia questa IV edizione, riveduta e ampliata, era stata stampata nei Manuali Hoepli nel 1919, coll. privata. Tra gli esempi e le letture ivi trascritte non compare comunque la VII rima di Bécquer, cfr. *supra* la nota corrispondente del commento, p. 356). Il non disagio di Caproni nel tradurre dallo spagnolo è attestato tra l'altro anche al di là della poesia; basta pensare ai brani della *Advertencia editorial* di *Volverse sombra* di Salinas, uscito in spagnolo da Scheiwiller, che traslittera e recensisce nel febbraio del 1958 per il lettore italiano (cfr. *In un manoscritto ritrovato un libro nuovo di Pedro Salinas…*, in *Prose critiche*, cit., II, pp. 995-998; ma di questo riparleremo più avanti, p. 506).

201 Proprio questa – insisteva – era la differenza "profondissima" tra il linguaggio della normale comunicazione e il linguaggio poetico: il primo doveva fermarsi al significato mentre il secondo doveva "sempre andare oltre, aggiungendo alla parola la forza espressiva della sua musica" (*L'arte del tradurre*, cit., p. 124). E per questo – come già segnalato nei criteri da noi seguiti per questa edizione, ma ci piace ribadirlo – commentando le poesie non abbiamo mai trascurato di soffermarci, oltre che sulla resa italiana di singole parole e frasi, anche sulla rima e sulla presenza di *enjambements* o di allitterazioni fonosimbolicamente significative.

202 Tutte appartenenti a *Follas novas*: cioè *Non più rancore e disprezzo*, *Non vedi tu che il mio cuore*, *Portami a quella fonte*, *Maggio lungo… maggio lungo*, *Quand'era tempo d'inverno*, *Non curerò più i roseti*, *Quanto fa male all'anima*, *Nel cielo chiare azzurre*, *Dicono alcuni: mia terra!*, *Questi parte e quegli parte*, *Padròn!…Padròn!…*, *Campane di Bastabales*, *Se penso che sei fuggita* (BN, cass. 5, n. 2, c. 8).

203 Le già citate *Avvenimento* e *Il cigno* (cfr. *supra*, nota 190), *Avvenimento* tra l'altro era stata pubblicata anche nell'antologia di Bertolucci e delle sette traduzioni da Guillén lì presenti le due di Montale (cioè questa e *Ramo d'autunno*) erano le uniche i cui titoli Caproni contrassegnava sulla propria copia con una stella e una croce (cfr. *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958, pp. 557 e 559, coll. privata).

204 Pubblicato da Feltrinelli, Milano 1960.

205 La provenienza da questi testi veniva indicata dallo stesso Caproni nel dattiloscritto (BN, cass. 5, n. 2, cc. 8-10). La scelta degli autori ispanici selezionati – che con Rosalía de Castro salivano a ventitré – era confermata in un altro sintetico elenco dove ai diciassette spagnoli (Rosalía de Castro, Bécquer, Unamuno, i due fratelli Machado, Jiménez, León Felipe, Salinas, Diego, Guillén, García Lorca, Alonso, Aleixandre, Cernuda, Alberti, Altolaguirre e Panero) succedevano i sei ispanoamericani: Martí, Darío, Mistral, Cortés, Vallejo e Neruda (BN, cass. 5, n. 1, c. 6).

206 Venticinque i poeti e circa trecentocinquanta le poesie antologizzate da Macrí nell'edizione Guanda del 1952 che Caproni aveva consultato; ventisette i poeti e più di duecento le poesie pubblicate da Tentori nell'edizione del 1957 che compare nella sua biblioteca.

207 Oltre ai segni che marcavano i titoli delle guilleniane *Ramo d'autunno* e *Avvenimento* tradotte da Montale a cui abbiamo appena accennato (*supra*, nota 203) la sua matita si era soffermata all'inizio di tre poesie di Antonio Machado tradotte da Tentori – due che anche lui aveva tradotto (*A José María Palacio* e *Dalla soglia di un sogno*) e una terza che evidentemente aveva pensato di prendere in considerazione (*Lacerata la nube*) –

dove aveva annotato le pagine di rimando alle versioni di Macrí (cfr. *Poesia straniera del Novecento*, cit., pp. 536 e 539, coll. privata).

208 Per un panorama completo dei testi trasmessi si veda la "Bibliografia di riferimento" delle rubriche *I sentieri della poesia*, *I poeti e il Natale* e *Il girasole* (in G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche*, cit., pp. 112-118 e 191-193 e in *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, cit., pp. 299-308). Lo stesso Caproni segnalava sovente la provenienza dei testi scelti.

209 Sulle quali ci siamo soffermati *supra* nel commento a *Jardines*, pp. 386-387.

210 Della prima rilevava l'"agile e leggera grazia", del secondo il suo corrispondere al malaghegno "Natale dell'infanzia" (*Tre antologie radiofoniche*, cit., pp. 171 e 174.

211 Risulta da alcune carte dattiloscritte intestate genericamente "Materiale preparatorio per varie trasmissioni radiofoniche e televisive" (AB-V, II, 2.2.62, ins. 1, voce 106, c. 11). Come Caproni precisava ivi, la fonte utilizzata era l'antologia di "P. Palma, *Prosatori e poeti contemporanei*, Le Monnier, pagg. 119 e 120".

212 Cfr. la voce 114 alla c. 12 di AB-V, II, 2.2.62, ins. 1, dove ancora una volta Caproni segnalava la fonte da cui ricavare il testo: "P. Neruda, *Poesie*, trad. di S. Quasimodo, Einaudi, pag. 61". Ci piace ricordare che anche Neruda, come Caproni, aveva aderito al Congresso mondiale degli intellettuali per la pace tenuto nella polacca Breslavia dal 25 al 28 agosto 1948; dai caproniani *Frammenti di un diario* però non emergono dati che attestino un loro contatto diretto.

213 Di questo libro aveva consultato l'edizione einaudiana di Vittorio Bodini (1972). Doveva averlo incuriosito soprattutto la prima parte visto che, oltre a fissare trasversalmente come pro-memoria i tratti distintivi dei personaggi e della trama ("Figlio di mugnaio imbroglione", "La madre vedova e il moro Zaide. Un moretto", cioè il bambino che nasce, "La madre, rimasta sola, apre una locanda", "Nella locanda un cieco lo chiede per guida", pp. 5-10), isolava l'episodio della salsiccia – che avrebbe infine scelto (pp. 16-18) e altri due brani legati agli stessi personaggi: quello che descriveva la tirchieria del cieco (pp. 10-13) e quello corrispondente all'episodio del grappolo d'uva (pp. 15-16). Solo un orecchio alla p. 58 invece richiamava l'attenzione, con le parole dello scudiero, sul terzo padrone di Lazzaro (Biblioteca Marconi, IC 650).

214 Si vedano i tratti di matita che, nel XVII capitolo della II parte, circoscrivono i pochi righi corrispondenti alla battuta di don Chisciotte e alla reazione del cavaliere dal Verde Gabbano (da "o io m'intendo poco di avventure" a "lo disse a don Chisciotte"), alcune frasi scambiate tra il protagonista e il carrettiere (da "Nel frattempo era arrivato" a "significano che qui c'è roba sua" e da "Al che disse don Chisciotte" a "degli incantatori che me le hanno mandate") e il lungo brano che segue con la descrizione del mancato scontro con il leone: "Nel tempo che impiegò il guardiano […] perché ascoltino dalle tue labbra questa impresa" (*Don Chisciotte della Mancha*, Einaudi, Torino 1957, pp. 717, 719, 722-724, coll. privata).

215 G. Caproni, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, cit., rispettivamente pp. 150, 214, 261. Per il *Lazarillo* e Cervantes la traduzione era di Bodini, per Lope invece di Gasparetti; se ne veda la trascrizione ivi, puntate VIII, XIV e XIX, pp. 150-151, 214-219, 261-263. Rimando ivi anche per la "Bibliografia di riferimento".

216 Sembra sottintenderlo l'indicazione bibliografica che, annotata trasversalmente sulla pagina iniziale della sua traduzione del *Llanto*, precisava il nome completo dell'autore e il titolo del suo romanzo più celebre con la data di pubblicazione – "José María de Pereda de Porrúa (1895) // Peñas arriba" – completandolo con il titolo italiano, "Su per la montagna", con il quale era stato tradotto nel 1945 da Carlo Boselli per l'editore Ultra (*Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, Guanda, Milano 1978, p. 49, coll. privata, si veda la fig. 3).

217 Un'osservazione in parte suggerita da Valverde che nel suo manuale parlava appunto di un finale "pirandelliano" (*Storia della letteratura spagnola*, ERI, Torino 1955, p. 230). Il brano scelto da Caproni è tratto dall'edizione di *Nebbia* tradotto da Ugo Gallo per la milanese Nuova Accademia (cfr. la *Bibliografia di riferimento*, in G. Caproni, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, cit., p. 299). È però probabile che Caproni avesse letto per la prima volta questo romanzo nella traduzione di Gilberto Beccari stampata da Luigi Battistelli a Firenze nel 1922 di cui possedeva una copia (coll. privata). Pensiamo infatti che non sia casuale che proprio il cap. XXXI dal quale questo brano è tratto sia contrassegnato da un orecchio alla pagina iniziale (ivi, p. 181); ripetute poi le tracce della lettura, sia sulla prefazione di Ezio Levi, che sul testo. In particolare, nelle pagine introduttive, Caproni era stato colpito dalle frasi che alludevano all'ordine di successione pensiero-parola e che, riportando quanto affermato da Unamuno, si soffermavano sul rapporto tra i nomi e le cose (ivi, pp. 16 e 17); anche nel testo erano evidenziate analoghe affermazioni. Nel cap. II una breve frase-aforisma ("[…] un'immensa nebbia di piccoli incidenti. E la vita è questo: *nebbia*", p. 30). Nel XVIII un ampio brano con le riflessioni di Augusto sulla menzogna e sull'amore (alcune di queste sono anche sottolineate): "L'uomo quando parla, mentisce, e quando parla a sé stesso, vale a dire quando pensa sapendo che pensa, mentisce. Non c'è verità altro che nella vita fisiologica. La parola, questo prodotto sociale, è stata fatta per mentire", "Nel fondo siamo così tranquilli!", "probabilmente l'amore non nasce che quando nasce la gelosia", "Se non ci fossero che un solo uomo o una sola donna nel mondo, sarebbe impossibile che s'innamorassero l'uno dell'altro" (ivi, pp. 113-114). E ancora nel XX l'interrogativo "Non sai il dispetto di un amore respinto?…", p. 125); nel XXIII le due constatazioni "convinto che la questione sociale è insolubile quaggiù" e "L'opera umana è collettiva; tutto ciò che non è collettivo non è né solido né durevole", pp. 141 e 143); nel XXIV la definizione "La folla è come un bosco, fa ritornare l'uomo in sé stesso" (p. 152); e infine nel XXV erano le opposte parole "riso" e "tragedia" a spiccare nella frase "Il riso non è altro che una preparazione per la tragedia" (p. 155).

[218] Si vedano i brani tradotti (Iriarte da Marina Spano per l'*Enciclopedia della fiaba* di Principato; Unamuno da Ugo Gallo per la Nuova Accademia e Borges da Franco Lucentini per Einaudi) e le poche frasi che li introducevano, ivi, puntate VIII, XIV, II e IX, pp. 220, 65-68 e 163.

[219] Estraendole dall'antologia *Poesie degli indios Piaroa* curata da Giorgio Costanzo e pubblicata da Scheiwiller (cfr. *Tre antologie radiofoniche*, cit., p. 112).

[220] Cfr., nell'epistolario Bodini-Macrí, le lettere dell'8 settembre 1958 e 22 giugno 1962. In quest'ultima Bodini metteva al corrente Macrí della proposta avanzata a Caproni (*"In quella turbata trasparenza"*, cit., p. 391).

[221] Lettera del 9 settembre 1958 (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

[222] Ivi.

[223] Come noto, Valverde aveva insegnato, come lettore, all'Università di Roma e all'Instituto Español dal 1950 al 1955; e proprio nel 1955 era uscita la sua storia della letteratura spagnola.

[224] Nell'ora citata *Storia della letteratura spagnola*, rispettivamente alle pp. 77, 154 e 174 (coll. privata). Ma su Góngora si sarebbe soffermato di nuovo leggendo *I poeti dell'età barocca* pubblicato da Guanda nel 1962. In questo libro evidenziava alcune delle osservazioni presenti nel saggio introduttivo: il cultismo di cui Góngora era l'esponente, la sua attenzione alla forma, la fuga dalla realtà, il disinganno e la morte, la polisemia dei vocaboli (pp. 112, 113, 114, 116, 119; coll. privata); e anche nell'ampia parte antologica dedicata a Spagna e Ispanoamerica, tra le poesie dei numerosi autori presenti (Herrera, Carrillo, Juan de Tarsis, Juan de Jáuregui, Fray Hortensio Paravicino, Soto de Rojas, Bocángel, Polo de Medina, Rioja, Rodrigo Caro, Quevedo, Luis de Ulloa, Calderón de la Barca, Bernardo de Balbuena, Juan del Valle y Caviedes, Sor Juana Inés de la Cruz) era proprio tra le pp. 152 e 153 corrispondenti all'ultima delle otto poesie di Góngora (*Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor*) che, forse pensando alla rubrica *I poeti e il Natale*, inseriva un foglietto come pro-memoria.

[225] Gli elementi che univano gli scrittori del '98, la posizione centrale attribuita a Unamuno e la sua conoscenza del pensiero protestante, l'influenza esercitata da Rubén Darío e da Jiménez (ivi, capp. XIX, XXII, XXIII e XXIV). Una croce e una linea verticale, semplice o doppia, isolavano poi alcune parole o frasi: "magistero" (Darío), "lirica di breve respiro, di intimismo ottocentesco" rivolta poi "verso orizzonti assai più vasti", "primo periodo soggettivo e intimista" e "tentativo di conquistare l'oggettività" (Antonio Machado); "atteggiamento di contemplazione universale metafisica, quasi olimpica" (Jiménez), abbandono della "torre d'avorio della poesia pura, per […] posizioni diametralmente opposte, aperte a più umane esigenze" (poeti del '27), "purezza lirica" (García Lorca e le sue *Canciones*), orizzonte "mentale per gli occhi mentali" (Guillén), "mondo magico" (Aleixandre) ecc.: ivi, pp. 234, 249, 252, 284, 292, 295, 301, 305, 306).

[226] Come l'improvvisa vedovanza che aveva portato Antonio Machado a dedicarsi a quegli scritti di carattere semifilosofico che erano culminati nel *Juan de Mairena* (ivi, p. 249). Oppure il fatto che le giovani generazioni, dopo averlo considerato un "poeta provinciale e poco brillante", negli anni della guerra civile, l'avessero guardato con "ammirazione crescente" (p. 256).

[227] Ivi, pp. 222, 252, 280 e 283.

[228] Con la "Revista de Occidente" (ivi, pp. 270 e 273). Altre sottolineature evidenziavano, della filosofia di Ortega, la sintesi di razionalismo e vitalismo e il dovere di esercitare la "ragione contro il mistero" (ivi, pp. 270 e 271).

[229] Oltre a sottolineare e riscrivere il sintagma "disumanizzazione dell'arte", Caproni sottolineava e tratteggiava a fianco la precisazione che Valverde aggiungeva subito dopo, e cioè il fatto che queste idee erano state "lanciate nel momento dell'apogeo della 'poesia pura' dell'Abate Brémond e di Valéry" e che avevano il loro "parallelo nella poesia del 'centenario di Góngora' da Jorge Guillén a Lorca" (ivi, p. 273).

[230] Ivi, rispettivamente, pp. 277, 304, 306 e 302.

[231] Nella frase "E questa [vita], come tutto ciò che è affettivo, ha radici nel subcosciente, forse nell'inconscio" (ivi, p. 223).

[232] Ivi, rispettivamente pp. 227 e 228.

[233] Ivi, pp. 249 e 253.

[234] Ivi, p. 250.

[235] Ivi, pp. 284 e 285.

[236] Dove Valverde sottolineava, oltre ai temi e alle caratteristiche della poesia, il suo essere co-fondatore del movimento *creacionista*, insieme a Juan Larrea, al cileno Vicente Huidobro e al peruviano César Vallejo (ivi, cap. XXIV).

[237] Ivi, p. 305.

[238] Intitolato *"Como el toro he nacido para el luto"* (ivi, p. 313).

[239] Entrambi difendevano una cultura europea indispensabile in vista dell'organizzazione di "una coscienza difensiva di fronte alle forze anticulturali" ed Eugenio d'Ors contestava l'etichetta 'spagnolo' attribuita a Picasso ribadendo che la cultura universale era un modo per "combattere […] i particolarismi nazionali" (ivi, pp. 269 e 279).

[240] Ivi, p. 274. Ben quattro linee verticali marcavano queste due ultime affermazioni.

[241] *Ibidem*. Di quest'ultima massima anzi gli interessava anche la postilla sulla parola "autore": derivava "da *auctor*, colui che aumenta" e per questo designava i generali romani che conquistavano nuove terre.

[242] Ivi, p. 227.

[243] Tra questi troviamo gli *Studi sul barocco di Góngora* di Bodini (Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964: Biblioteca Marconi, IC 3277) e *Miguel Hernández. Vita e poesia* di Dario Puccini (U. Mursia & C., Milano 1966, Biblioteca Marconi, IC 269), per limitarci a un paio di esempi.

[244] Quasi costantemente assenti le annotazioni sui testi in prosa. Tra quelli che possedeva ci sono, ad esempio, *Le ciliege del cimitero* di Gabriel Miró stampato da Garzanti nel 1943 (Biblioteca Marconi, IC 3142), le *Frontiere infernali della poesia* di José Bergamín, Vallecchi, Firenze 1963 (IC 200), *Spagna, Pensiero, poesia e una città* di María Zambrano della stessa Vallecchi, 1964 (IC 198) e ancora *Il burrone* di Nivaria Tejera, Lerici, Milano 1960 (IC 323), *La morte al Messico* di Juan Rulfo, Arnoldo Mondadori, Milano 1963 (IC 3234), *Tutti americani! Week-end in Guatemala* di Miguel Ángel Asturias, Nuova Accademia, Milano 1965 (IC 625).

[245] Rispettivamente alle pp. 7-8, 51, 64 e 65, 128, 136, 142, 163, 165, 237, 238, 239, 254, 271, 274, 276, 277, 278, 282, 297, 298, 307 e 82, 222 delle *Poesías*, cit. (coll. privata). Per una descrizione delle annotazioni di Caproni, considerate anche in rapporto all'importanza dell'edizione di Manuel Machado, si veda ora Paolo Pintacuda, *Manuel Machado nella biblioteca di Giorgio Caproni*, in *¿Hablo mal? In ricordo di Giuseppe Mazzocchi*, a cura di Marusca Francini e P. Pintacuda, Ibis, Pavia 2019, pp. 187-204.

[246] A evidenziare le raccolte *Alma*, *Caprichos*, *Museo*, *Apolo. Teatro pictórico* e – in queste o in altre raccolte – alcune poesie tra le quali solo due corrispondevano a quelle tradotte: *Adelfos*, *Pantomina*, *La primavera*, *La lluvia*, *La fiesta nacional*, *La canción del alba*, *Frebrerillo loco*, *Siglo de Oro. Madrid viejo*, *Beato Angélico. La anunciación, Sandro Botticelli. La primavera, Leonardo da Vinci. La Gioconda*, *Tiziano. Carlos V*, *Veronés. Asuntos bíblicos*, *La mujer sevillana* I, II, III, *Dice la guitarra*, le prime sette poesie di *Ars moriendi*, *Soneto-prólogo*, *A Juan Marqués Merchán*, *A Concepción Arenal* (ivi, pp. 311-318).

[247] Ivi, pp. 234 e 247.

[248] Si vedano ivi, le pp. 99, 100 e 101.

[249] Al v. 19 di *La fiesta nacional* "fino" (*hasta*), ai vv. 12 e 17 di *Margarita* "oltraggiata" (*ajada*) e "patibolo" (*cadalso*), al v. 12 di *Rosario* "fiore" (*planta*), ai vv. 2 e 5 di *Ana* "pentola" (*puchero*) e "rovere" (*robre*), al v. 3 di *Del querer*, "avvizzite" (*mustias*): ivi, rispettivamente alle pp. 71 e 72, 101, 238, 239, 247.

[250] Alle numerose sottolineature si aggiungono varie parole annotate a fissare i dati offerti sulla generazione e sul poeta (la presenza del "tu", la diversità dei suoi versi rispetto a quelli di García Lorca ecc.) e, in particolare, il rapporto con la "poesia pura" (si vedano le varie frecce, una stella e la frase "Salinas al di fuori della poesia pura" riscritta in margine alla pagina (cfr. P. Salinas, *Poesie*, Lerici, Milano 1958, pp. 18-20, Biblioteca Marconi, IC 839).

[251] Ivi, rispettivamente alle pp. 61, 79 e 213

[252] Ivi, pp. 65, 129, 195. Opinabili le assonanze a distanza tra Salinas e Caproni commentate in Marco Carmello, *Lo specchio convesso: sguardo e poesia fra Caproni e Salinas*, in *"Las secretas galerías del alma"*, cit., pp. 203-214.

[253] La sua matita si soffermava su due delle poesie che aveva tradotte: *La casada infiel* e il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (l'abbiamo segnalato *supra*, pp. 336 e 340), mentre nell'indice risaltavano i titoli *Llanto* e *Nascita di Cristo* (p. 189, Biblioteca Marconi, IC 1080). Di questo libro Caproni possedeva anche la nuova edizione con bibliografia e note di Glauco Felici uscita da Garzanti nel 1979.

[254] Un orecchio piegava la p. 115 con il dialogo tra la fidanzata e la madre (*Nozze di sangue*, atto II, quadro II), più volte sottolineata invece la traduzione del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (cfr. *supra*, pp. 340-341 del commento), senza alcun tratto di penna invece il *Dialogo dell'Amargo* che chiudeva il volume. Rimanda probabilmente alla data di acquisto del libro il "4/6/45" che si legge sull'antifrontespizio (García Lorca, *Nozze di sangue*, a cura di Elio Vittorini, Valentino Bompiani, Milano 1942, coll. privata).

[255] È significativo che sull'edizione che riuniva le cinque traduzioni del *Llanto* (di Bo, Macrí, Vittorini, Caproni, Sciascia) l'unico verso evidenziato fosse proprio e soltanto quello della dibattuta versione di Sciascia: "E solo il toro che sale nel cuore" (*Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, cit., p. 59, coll. privata).

[256] Rispettivamente alle pp. 204 e 79 (Biblioteca Marconi, IC 1051). Ma dei *Canti gitani* di Macrí – che avrebbe ricordato anche in una recensione (cfr. *infra*, pp. 510-511) – era evidente che conosceva l'edizione precedente poiché dell'introduzione tagliava, oltre alle prime pagine, solo le nuove ora aggiunte; dei testi le 204-219 corrispondenti al *Llanto* e le 249-253 con *La balada del agua del mar, Árboles* e *Deseo*; del finale commento le 456-460 e 464-487 riferite al *Llanto*, a *Canciones*, ai *Poemas sueltos* e ai *Cantares populares*.

[257] *Teatro*, cit., pp. XXII e XXV (Biblioteca Marconi, IC 1067).

[258] Basta pensare a *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Ma ci piace ricordare che un trenino con fili e rotaie da lui costruito è ancora conservato nel suo studio appoggiato su uno dei ripiani della libreria.

[259] Si veda rispettivamente di Jiménez, *Poesie premio Nobel*, versioni e introduzione di Francesco Tentori

Montalto, Guanda, Modena 1960, pp. 32, 61, 105, 169 (Biblioteca Marconi, IC 1060); *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936),* nota e traduzione di Francesco Tentori Montalto, Vallecchi, Firenze 1963, p. 89 (IC 813) ed *Eternità, Pietra e cielo*, sempre a cura di Tentori, Edizioni Accademia 1974, p. 29 (IC 472).

260 Cfr. *supra*, nota 190, p. 469.

261 J. Guillén, *Luzbel desconcertado*, prefazione di Renato Poggioli, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1956, p. 28 (coll. privata).

262 Nei quali il demonio si autodefiniva, si esaltava ed esprimeva l'anelo di un'eterna affermazione. Cfr. l'esclamativo "¡Yo, que soy ángel, fatálmente el ángel / De la suprema luz", "Esa divina superabundancia / De superfluos mundos. / Obras, obras, estúpida flaqueza. ¿Para qué pervertir / La Nada, maravilla perfectísima? / Yo, yo soy el más fuerte. / Yo podría… ¡No quiero!" e "Me duele que las estrellas / Giren sin saber de mí, / Me duele que el firmamento / No me sea afín. // Me duele que algunas montañas / Quizá puedan ser / Tan hermosas como los hombres / Quizá las ven" (ivi, pp. 13, 20, 39).

263 Ivi, pp. 11 e 19, 13, 15, 16, 23, 32, 34, 35, 38, 41, 42.

264 Cfr. la fig. 4.

265 Come si legge nella dedica. Cfr. Vicente Aleixandre, *Poesie della consumazione*, traduzione di Francesco Tentori Montalto, Rizzoli, Milano 1972 (coll. privata).

266 Ivi, rispettivamente pp. 39 e 38, 40-41, 117.

267 Ivi, pp. 121, 21 e 37.

268 Ivi, p. 51.

269 *Poesie*, Lerici, Milano 1962, p. 65 (Biblioteca Marconi, IC 840).

270 Rispettivamente alle pp. 31 e 35; 49, 67 e 81; 241 e 245; 409 e 497 della *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di O. Macrí (Guanda, Parma 1961, Biblioteca Marconi, IC 1071).

271 Ivi, p. 99.

272 *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di O. Macrí, Garzanti, Milano 1988, vol. I, pp. 55 e 67. Una sottrazione, che rimanda probabilmente a un calcolo di pagine, è annotata alla p. 65 in corrispondenza di quella II parte di *Incidentes domésticos* che Caproni aveva tradotto per Curcio.

273 Stampato da Feltrinelli nel 1960, p. 253 (Biblioteca Marconi, IC 4072).

274 Vi isolava i tratti distintivi del modernismo e dei diversi autori antologizzati. In particolare, per quanto riguardava Neruda, si era soffermato sulla definizione del *Canto general* ("un appassionato canto all'America, che è anche una difesa dell'uomo e un grido, pietoso e amoroso, per la sua sofferenza millenaria"), sulla "furente protesta" della III sezione, *Los conquistadores,* e sulla "lotta silenziosa e tenace del popolo" della IV, *Los libertadores*. Da nessuna delle due però – come abbiamo visto – Caproni attinse i versi da tradurre per Curcio privilegiando piuttosto la I sezione, *La lámpara en la tierra* (*Poesia ispano-americana del 900*, Guanda, Bologna 1957, pp. XXXI e XXXII, Biblioteca Marconi, IC 1070).

275 Ivi, rispettivamente pp. 283 e 289, 480. Di questo libro Caproni possedeva anche l'edizione del 1971.

276 Si veda a questo proposito *supra*, il commento a questa poesia, p. 410.

277 Sembra suggerirlo il "[2]38" annotato sulla stessa pagina e corrispondente a una delle poesie tradotte, *Clarín* di Alfonso Cortés (*Poesia ispano-americana del 900*, cit., p. 469).

278 Uscito da Guanda, Bologna 1955 (Biblioteca Marconi, IC 1079).

279 Jorge Luis Borges, *L'oro delle tigri*, traduzione di J. Rodolf Wilcock e Livio Bacchi Wilcock, Rizzoli Editore, Milano 1974, p. 68, IC 1340). Sono contrassegnati in questo libro i versi "Cerco la scimitarra e non la trovo. / Cerco la mia faccia nello specchio; è un'altra" (*Tamerlan,* ivi, p. 15).

280 Come le "lampade studiose" e i volumi che non sono "uno specchio del mondo, ma una cosa aggiunta al mondo" (*L'artefice*, Rizzoli, Milano 1963; si veda le pp. 13 e 63, Biblioteca Marconi, IC 1252).

281 Cfr. "preferire le parole abituali a quelle meravigliose", "la forma tipografica del verso serve ad annunciare al lettore che ciò che l'aspetta è l'emozione poetica, non l'informazione o il ragionamento" (*Prólogo*), "Senza ch'essi lo immaginassero s'è già accomiatato da molti amici", "Ora è invulnerabile come i morti" (*20 maggio 1928*); "Sono i bambini che educano i genitori e non viceversa" (*Abbozzo di autobiografia, Famiglia e infanzia*) ecc.: da *Elogio dell'ombra*, cit., rispettivamente alle pp. 11, 15, 41, 143 (Biblioteca Marconi, IC 1237). Sono segnati lateralmente i vv. 9-14 di *Il laberinto*, i vv. 10 e 12 di *Ricardo Güiraldes*, il finale v. 28 di *Rubáiyát,* i vv. 3-8 di *Milonga di Manuel Flores* e il v. 44 di *Invocazione a Joyce* (ivi, pp. 39, 45, 59, 85, 93).

282 Ivi, pp. 57, 73, 75, 129.

283 Cfr. *Elogio dell'ombra*, ivi, p. 27 e, parallelamente i vv. 3-4 della *Pensatina dell'antimetafisicante*: "Dopo di noi non c'è nulla. Nemmeno il nulla" (in G. Caproni, *L'opera in versi,* edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998, p. 675).

284 Va quindi esclusa quell'ipotesi di una celata memoria borgesiana che Giampaolo Vincenzi sembra

insinuare nel suo *Un bicchiere pieno di nulla. Considerazioni sulla teoria della traduzione attraverso la pratica di Giorgio Caproni*, in *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*, Edición de Assumpta Camps, PPU, Barcelona 2004, p. 235.

285 *Sfarfallone*, in G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 497.

286 Cfr. il verso finale della poesia *Elogio de la sombra*, nell'ora cit. *Elogio dell'ombra*, pp. 129 e 130.

287 Lo testimoniano i titoli presenti nel catalogo del Fondo Caproni della più volte citata Biblioteca Marconi di Roma (ai quali va aggiunto quanto conservato nello studio del poeta). Limitandoci ad alcuni libri ancora non ricordati potremmo menzionare quelli di Manrique, Boscán, Fray Luis de León, Góngora, Quevedo e, tra i narratori e/o pensatori peninsulari e americani, Gabriel Miró, José Bergamín, Max Aub, María Zambrano; Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría, José María Arguedas, Julio Cortázar ecc.

288 Come il già cit. *Roma, pericolo per i viandanti* di Alberti, che aveva sicuramente avuto modo di incontrare a Roma, nei lunghi anni dell'esilio, anche grazie alla comune conoscenza e amicizia con Vittorio Bodini che, appunto, aveva preparato questo libro per Arnoldo Mondadori (Milano 1972, Biblioteca Marconi, IC 730; si veda la fig. 5); o *Museo de cera* di José María Álvarez (IC 1602), per limitarci a un paio di esempi.

289 Cfr. A. Sastre, *Le notti lugubri*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 9; la traduzione era di Nicola Rossi (Biblioteca Marconi, IC 2348).

290 A fianco di "E ricercai la stretta / porta della tua anima" di Bodini ("Te busqué la puerta estrecha del alma") si legge infatti "E ricercai la porta / stretta della tua anima" (nelle già cit. *Poesie* di Salinas curate per Lerici, p. 61, Biblioteca Marconi, IC 839).

291 Il verso spagnolo a fronte recitava: "¿Tantas cosas han muerto que no hay más que el poeta?" (R. Alberti, *Poesie*, a cura di V. Bodini, Arnoldo Mondadori, Milano 1964, p. 60, Biblioteca Marconi, IC 3231).

292 Del secondo emistichio della traduzione di Bodini proponeva anche un possibile equivalente francese "qu'il ne pense" (J. Larrea, *Version celeste*, *Poesie*, introduzione e traduzioni di V. Bodini, Einaudi, Torino 1969, p. 47, Biblioteca Marconi, IC 1226).

293 Ai vv. 14-15: "Rispose soltanto, in eco, / il vuoto, nell'androne" (in *Il muro della terra*, Garzanti, Milano 1975, p. 71).

294 Ivi, p. 73. I versi annotati da Caproni sono riscritti più volte, corretti e integrati (si veda la fig. 6).

295 *Lazarillo de Tormes*, nota introduttiva e traduzione di V. Bodini, a cura di O. Macrí, Einaudi, Torino 1972 (Biblioteca Marconi, IC 650).

296 Siamo nella penultima scena del I atto (*Donna Rosita nubile*, a cura di Albertina Baldo, con un saggio di O. Macrí, Guanda, Modena 1943, p. 70). Poco prima, nel dialogo, Caproni aveva evidenziato due versi ("Che pianto di usignoli / lasci alla mia giovinezza") anch'essi in qualche modo sonori, e premonitrici della solitudine che avrebbe accompagnato la protagonista (p. 66). Sotto lo spartito Caproni annota la data "5/11/44" facendola seguire da una serie di interrogativi: non si tratta della data di stampa del libro che risale, come risulta dal colofon, al 30 aprile 1943 (Biblioteca Marconi, IC 4738).

297 *Cronaca di una morte annunciata*, traduzione di Dario Puccini, Arnoldo Mondadori, Milano 1985 (p. 77, Biblioteca Marconi, IC 4028). In questo libro le sottolineature sono scarse: il riferimento alla mano di "sparviero predatore" del protagonista (questo sintagma Caproni lo riscriveva in testa alla pagina), la constatazione "Non ci fu mai una morte più annunciata di quella", l'allusione al fatto che i fratelli Vicario erano impazienti non tanto di eseguire la sentenza quanto piuttosto di trovare qualcuno che gliela impedisse (ivi, pp. 19, 57, 63).

298 Cfr. *Come su un pentagramma* [1988], in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 386.

299 G. Caproni, *Su e giù come un minatore*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 415. Cfr. inoltre *Come su un pentagramma*, ivi, p. 386, ma potremmo aggiungere altre interviste come *Amore, amore*, *Un uomo libero nella letteratura*, *Con le parole sino al cuore della realtà* (ivi rispettivamente alle pp. 417, 420 e 426) o *"Genova la mia città Fina"* (in *"Era così bello parlare"*, cit., p. 100).

300 È significativo ricordare, benché poi vi avesse rinunziato, che la sua "vocazione" e "ambizione" era quella di fare il narratore (cfr. G. Caproni, *"Genova la mia città Fina"*, in *"Era così bello parlare"*, cit., p. 147).

301 In *Prose critiche*, cit., II, p. 1099. Scarse infatti le presenze ispaniche nei pezzi riuniti nel recente, e in parte affine, *Taccuino dello svagato*, per il quale ci limitiamo a rimandare *supra* al commento al v. 195 del *Llanto*, p. 349, e alla nota 130, p. 453.

302 Altrove, e reiteratamente, parlava ad esempio di "semplice" e "povero recensore" (cfr. *Poesia dei popoli primitivi*, I, p. 467; *Una bimba dice cose grandi come lei*, II, p. 1068; e ancora *Libero Bigiaretti ha scritto un nuovo romanzo*, I, p. 463; *Poesie di Antonio Rinaldi*, I, p. 1043; *Ezra Pound e Luciano Erba*, II, p. 1251; *Tre racconti di Landolfi*, I, p. 1759). Ma c'era anche il recensore afflitto da rimpianti e scrupoli di coscienza per i tanti libri meritevoli d'attenzione ammucchiati in attesa di un suo giudizio o definitivamente abbandonati (cfr. *La mano nel sacco,* I, p. 559; *Lamento del recensore*, I, pp. 857-860); o un corso "ultrarapido" che, insegnando la "lingua dei Recensori", avrebbe consentito agli autori ignorati o insoddisfatti di elaborare "da soli la recensione […] che più desideravano" (*Tutti possono… diventare recensori*, II, pp. 1105-1108). Non di rado poi, nell'ampio *corpus* delle sue segnalazioni, compaiono sparsi riferimenti al "mestieraccio" del recensire (in *Acqua al nostro mulino*, II, p. 1147 o in *Biagio Marin e la sua poesia*, II, p. 1229) e metaforiche designazioni

del libro da scegliere (equiparato a una moneta da pescare nel mucchio o a un toro da "prender per le corna", *Una voce sincera*, II, p. 1133), né mancano allusioni esplicite a quei felici incontri che "tra uno sbadiglio e l'altro" interrompono la monotonia e compensano delle reiterate "delusioni e umiliazioni" (rispettivamente in *Tre racconti di Landolfi*, II, p. 1759 e *Le "Note azzurre" di Carlo Dossi*, II, p. 183). In questa e nelle note successive, ove non diversamente indicato, gli articoli citati s'intendono inclusi nelle cit. *Prose critiche*, alle quali rimandiamo unicamente con l'indicazione di volume e pagina; solo per i pezzi di tema ispanico precisiamo anche l'anno e la rivista (o il giornale) dove furono inizialmente pubblicati.

303 Lo affermava rispondendo a Beniamino Placido (cfr. G. Caproni, *Caro Placido, ecco la verità*, II, p. 2028). Ma alla libertà delle proprie scelte di recensore alludeva, per esempio, anche nel citato *Acqua al nostro mulino*, II, pp. 1147 e 1148.

304 Circa duemila quelle riunite da Raffaella Scarpa nelle citate *Prose critiche*.

305 E altri nomi andrebbero naturalmente aggiunti. A proposito dei libri scelti è evidente tra l'altro che Caproni li recensiva indipendentemente dalla notorietà e dalle dimensioni. Si pensi, ad esempio, a quelle "raccoltine di versi" che si era ripromesso di non recensire più, ma per le quali si era concesso alcune deroghe, come nel caso di Vittorio Pagano o di Cimatti e Tentori che per di più – al contrario di altri che gli avevano scritto "lettere di disappunto o addirittura di risentimento" perché, essendo oberato, non si era "precipitato a ringraziare dell'omaggio inviato" – non gli avevano "mai chiesto […] un solo cenno […] di ricevuta" (*Cimatti e Tentori* e *Poesie di Lamberto Pignotti e traduzioni di Vittorio Pagnano*, II, rispettivamente, pp. 1109 e 1385).

306 *"Racconti" di Matute*, in "La Nazione", 4 agosto 1964, II, pp. 1784 e 1785.

307 *Tre traduzioni*, cit., I, p. 261. Proprio annunziando questa recensione al suo "bellissimo Machado" (cioè alle citate *Poesie* pubblicate da Il balcone in quel 1947), Caproni aveva scritto a Macrí il 29 giugno 1947 (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

308 Lo precisava nelle citate *Tre traduzioni*, p. 263. Come abbiamo visto, l'avrebbe ripresa anche per la rubrica radiofonica *I sentieri della poesia*. Per un diverso excursus delle recensioni ispaniche di Caproni si veda la tesi di Serena Sartore, *La poesia spagnola del Novecento in Italia*, *Ricezione e influenze*, tutor Siriana Sgavicchia, Università per Stranieri di Perugia – Universidad de Castilla-La Mancha, a.a. 2014-2015, pp. 280-290.

309 *Tre traduzioni*, cit., I, pp. 263 e 264.

310 Attraverso di essa il lettore "non del tutto frettoloso" avrebbe potuto compiere "un viaggio tra i più affascinanti nel cuore stesso della Spagna e della poesia spagnola". Né mancavano elogi per il complesso lavoro critico e filologico svolto da Macrí che, "fedele al proprio genio di erudito ricercatore e scopritore di testi e di varianti e di concomitanze", aveva compiuto, insieme all'edizione e alla traduzione, una "lettura *integrale*" che rifletteva sui dati biografici, sul percorso poetico dell'autore e sull'"inquietudine della parola" (*Poesie di Antonio Machado,* in "La fiera letteraria", 13 dicembre 1959, II, p. 1264).

311 Ivi, p. 1263.

312 Ivi, pp. 1264-1265.

313 Ivi, p. 1265.

314 *Da Machado a Brecht*, in "Il punto", 19-26 dicembre 1959, II, p. 1359.

315 In *Poesie di Antonio Machado* infatti aveva definito lo studio di Macrí un quadro "unico nella sua armonica e concertata stesura" le cui diverse parti formavano "una partitura sola" (cit., p. 1264) e in *La vocazione di Machado* equiparava i suoi saggi introduttivi, le note e la bibliografia a una "partitura sola" che il lettore avrebbe dovuto "seguire, contemporaneamente attento alle varie 'parti' (ai vari strumenti) componenti il concerto" ("Il punto", 13 febbraio 1960, II, p. 1395).

316 Si deduce da una lettera di Caproni a Macrí del 2 febbraio 1960 (G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.); ma in quella stessa data Caproni lo scriveva esplicitamente all'amico Carlo Betocchi: "quelli del Punto vogliono un altro articolo su Machado" (in G. Caproni, C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile, Lettere. 1936-1986*, cit., p. 206).

317 *La vocazione di Machado*, cit., pp. 1395-1397.

318 Cfr. *supra*, p. 460 e A. Machado, *Poesie*, a cura di O. Macrí, 1959, cit., p. 219 (coll. privata).

319 Nel primo caso evocava le due strofe finali di *Cualquiera canta un cantar* come prova di quell'attenzione per la vecchia anima popolare che, benché presente in entrambi i fratelli, Manuel aveva scelto come "un fondamento" della propria poetica (G. Caproni, *Poesie di Antonio Machado*, cit., II, p. 1264). Nel secondo lo avvicinava e contrapponeva a García Lorca: ambedue erano andalusi, ma in modo "così diverso", Manuel Machado infatti era "andaluso e parigino e neworkese, ma primieramente spagnolo senza nazionalismi" (*Lorca restituito alla versione più certa*, p. 1011. Su questa recensione ci soffermeremo più avanti).

320 *A latere* delle vivaci ragazze che ballano *seguidillas* in *Alegrías*, si ricordi che circa tre anni più tardi Caproni recensì un'*Antologia del canto flamenco*. Anzi, questa antologia gli sembrava forse la pubblicazione "più indovinata", dal punto di vista del lettore, della collana guandiana "Piccola Fenice" (*Poeti d'oggi*, in "Il punto", 6 maggio 1961, II, p. 1439).

321 *Imitazioni da Manuel Machado*, cit., II, p. 1101.

[322] Riferita ai versi 9-10 che chiudevano *Dice la guitarra:* "Y tengo toda la sal / de España en mis lagrimones".

[323] *Imitazioni da Manuel Machado*, cit., II, pp. 1099-1101.

[324] Ivi, p. 1101.

[325] Come noto, nel catalogo di Vanni Scheiwiller figurano altri casi analoghi. Si tratta di libri esili (questo arrivava a sole sessantasette pagine) e stampati in pochi esemplari numerati: di Salinas, ad esempio, ne erano stati tirati cinquecento.

[326] *In un manoscritto ritrovato un libro nuovo di Pedro Salinas*, in "La fiera letteraria", 23 febbraio 1958, II, p. 995.

[327] Ivi, p. 996.

[328] Ivi, p. 997. Il rimando, fin troppo scontato, è al "¡Que no quiero verla!" che scandisce la seconda parte della composizione (*La sangre derramada*).

[329] Cfr. *Poesia straniera del Novecento*, cit., pp. 573-587.

[330] *In un manoscritto ritrovato un libro nuovo di Pedro Salinas*, cit., p. 998.

[331] Cfr. "*Poesie" di Pedro Salinas*, in "La fiera letteraria", 20 settembre 1958, II, p. 1087.

[332] Ivi, p. 1088.

[333] Questa traduzione, l'avrebbe ricordata – insieme a quella del teatro di García Lorca – anche in un pezzo dedicato a Bodini poeta. Cfr. *Sud e Spagna di Bodini*, in "La Nazione", 28 marzo 1963, II, p. 1673.

[334] "*Poesie" di Pedro Salinas*, cit., II, pp. 1088-1089.

[335] Precisamente sul n. 3-4, dicembre XIX [1940]. Devo il dato a M. Baldini, *Giorgio Caproni, Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012*), cit., voce 668, p. 8.

[336] Cfr.: "cominciate a chiedermi perché [García Lorca] trova così strano, fra i giunchi e la sera bassa, chiamarsi proprio così: Federico… Domanda, essendo voi stata giudiziosamente educata a capire i poeti mediante le *spiegazioni* in calce alla pagina, assennatissima; ma che appunto perché è una domanda vi allontana senza rimedio da questa poesia; la quale […], come tutta la vera poesia, è già essa stessa una domanda, e una domanda perpetuosamente aperta, assoluta: e come tale non può, in sé, contenere una risposta"; e ancora: "il mio è soltanto un avvertimento, un volervi affettuosamente premunire da un disinganno o, nel peggiore dei casi, dal perdervi in un labirinto di interrogativi […] da cui non potreste uscire se non scavalcando la siepe, e con la testolina in dolore […]. Infatti a voi, leggendo queste poesie, non potrebbe che accadere una di queste due cose: o che, secondo le scuole fatte, vi fermaste all'apparente incongruenza delle immagini, le quali, prese isolatamente una per una, son tali da ingannar pure una educanda giudiziosa; o che voleste coglierne le relazioni, che ne fanno vera poesia, in entrambi i casi uscendone con l'inutile sacrifizio che ho detto […]" (G. C[aproni], *Letterina*, in "Augustea", n. 3-4, dicembre 1940, p. 14).

[337] *García Lorca e il teatro*, in "Il lavoro nuovo", 13 dicembre 1952, I, p. 487.

[338] Ivi, p. 489.

[339] *Ibidem*.

[340] La cui fortuna avrebbe ricordato più volte insieme a quella della *Poesia spagnola del Novecento* (cfr. *Poesie di Antonio Machado* e *La vocazione di Machado*, cit., II, rispettivamente pp. 1263 e 1397).

[341] *Lorca restituito alla sua versione più certa*, in "La fiera letteraria", 16 marzo 1958, II, p. 1009. Per questo articolo "così acuto e generoso" Macrí gli avrebbe scritto, grato e commosso, "non ho mai ricevuto parole che mi abbiano tanto colpito" (cartolina postale del 15 marzo 1958, in G. Caproni, O. Macrí, *Lettere*, cit.).

[342] Ancora su questo libro Caproni sarebbe tornato con una rapida segnalazione della VI edizione riveduta e corretta (cfr. *Omaggio a Pound e Guillén*, II, p. 1127).

[343] *Lorca restituito alla sua versione più certa*, cit., p. 1011.

[344] Alla quale aveva già alluso nell'ora citato pezzo del 1952 sul teatro con il sintagma "fucilata esistenza" ricordando anche la data 29 giugno 1936 annotata sul manoscritto de *La casa di Bernarda Alba*: una data "che dà il muto orrore della macchia di sangue di un delitto" (*García Lorca e il teatro*, cit., pp. 489 e 488).

[345] *Lorca restituito alla sua versione più certa*, cit., p. 1011.

[346] *Ibidem*.

[347] *Ibidem*.

[348] *Natale con i poeti*, in "Il punto", 17-24 dicembre 1969, II, p. 1418.

[349] Come abbiamo visto, queste parole di Guillén Caproni le avrebbe riprese introducendo la lettura di *Arbolé, arbolé* durante la rubrica *I sentieri della poesia* (cfr. *supra*, p. 422).

[350] *Federico in persona*, in "Il punto", 22 aprile 1961, II, pp. 1435 e 1437.

[351] Ivi, pp. 1437 e 1438.

[352] Ivi, pp. 1436 e 1437.

[353] Ivi, p. 1436.

[354] Cfr. *supra*, pp. 489-491.

[355] Ma non mancava un elogio all'editore Vanni Scheiwiller e alla collana di testi inediti e rari di vari paesi diretta da Renato Poggioli che si apriva con questa pubblicazione (sarebbe seguito poco dopo – come annunziava Caproni – il già citato *Volverse sombra* di Salinas). Di questa collana – precisava – gli piaceva tutto, meno "l'ibrido titolo di *Bateau book*" (*Jorge Guillén, "armonia dell'insieme*", in "La fiera letteraria", 21 aprile 1957, I, p. 795).

[356] Ivi, pp. 796 e 797.

[357] Dietro questo suo sospetto c'era anche la sintetica definizione che aveva evidenziato sul manuale di José María Valverde (vi abbiamo accennato *supra* nella nota 225, p. 481).

[358] *Jorge Guillén, "armonia dell'insieme*", cit., p. 797.

[359] Ivi, p. 798.

[360] *Ibidem*. Non a caso quindi in chiusura ribadiva: "Guillén […] rimane, sempre, più dalla parte di Valéry che non da quella di Apollinaire, il che tuttavia non gli impedisce […] i più ardimentosi innesti di prosa (e perfino di certe battute da vecchio palcoscenico, efficaci nella loro forza ironica) che non guastano, ma anzi accrescono, 'l'armonia dell'insieme' " (ivi, p. 798).

[361] *Omaggio a Pound e a Guillén* (uscito su "La fiera letteraria", 11 gennaio 1959), II, p. 1129.

[362] Ivi, pp. 1127 e 1130. Lo avrebbe confermato esplicitamente allo stesso Guillén definendolo "uno dei pochi grandi poeti del '900 che fin da ragazzo ho amato e che più hanno contribuito alla formazione della mia modesta personalità di (non oso dire poeta) 'scrittore in versi' " (lettera del 3 settembre 1957, in P.L. Ladrón de Guevara, *"Querido Giorgio" "Caro Jorge". La correspondencia Caproni-Guillén*, in *"Las secretas galerías del alma". Giorgio Caproni, l'itinerario poetico e i poeti spagnoli*, cit., p. 222). Ma si veda anche *supra*, il commento a *Los jardines*, pp. 386-387.

[363] *Omaggio a Pound e a Guillén*, cit., p. 1130.

[364] Questo *Jorge Guillén tradotto da Eugenio Montale* era uscito infatti, sempre All'Insegna del Pesce d'oro, nel 1958; più precisamente il 9 dicembre, come si legge nel colofon.

[365] *Omaggio a Pound e a Guillén*, cit., II, p. 1130. In questa recensione Caproni rievocava il loro primo incontro avvenuto (sulla pagina scritta) attraverso le traduzioni di Montale e poi invece quello reale, fisico, avvenuto anni più tardi "a Napoli, di settembre, nel limpidissimo arco di sole e di mattutino tra Santa Lucia e Mergellina" (*ibidem*).

[366] *Poesia ispano-americana del 900*, in "La fiera letteraria", 2 marzo 1958 (I, p. 999).

[367] Ivi, pp. 1001-1002. Su questa recensione, e più in generale sul rapporto Caproni-Tentori, si sofferma pubblicando anche alcuni testi epistolari inediti Anna Dolfi nel suo *"Il vetrone", Tentori e il "cielo dell'anima"*, in *"Per amor di poesia (o di verso)", Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 163-170.

[368] *Bigiaretti e Dessí*, II, p. 1863 e *Italiani in Svezia,* II, p. 1805.

[369] *Viaggio a Bobbio*, II, p. 1973.

[370] Rispettivamente in *García Lorca e il teatro*, I, p. 489; *Sud e Spagna di Vittorio Bodini*, II, pp. 1674-1675; *Italiani in Svezia*, II, p. 1805; *Lindegren e Jouve*, cit., II, p. 1713; ma il Jiménez di Tentori Caproni lo nominerà anche in *Dalla cultura alla poesia*, I, p. 825.

[371] In *La vocazione di Machado*, cit., II, p. 1397; *Nulla è reale*, II, p. 1752; *"Poesie" di Pedro Salinas*, cit., II, p. 1087; *Lorca restituito alla sua lezione più certa*, cit., II, p. 1011; *Paesaggio e poesia*, II, p. 1880; *Imitazioni da Manuel Machado*, cit., II, p. 1099.

[372] In *"La sabbia e l'angelo",* I, p. 206 e nel citato *"Poesie" di Pedro Salinas*, II, p. 1088.

[373] Si veda: "un mai nato fra noi García Lorca", "è mancato un García Lorca" (*Realtà vince il simbolo nella poesia di Betocchi* e *Poesie di Stefano D'Arrigo*, I, pp. 688 e 732).

[374] Caproni lo cita tra i poeti che hanno operato la "completa realizzazione […] della *loro* storia e delle *loro* terre" (*Vive la sua terra fino ad assorbirne la storia*, I, p. 589) e lo equipara a un mulino capace di "macinare e restituire in farina spagnola, e perciò veramente europea", non soltanto Parigi, ma la stessa New York e la stessa spagnolesca Roma" (*Più che versi immagini pittate*, I, pp. 853-854).

[375] Penso ai sintagmi e alle frasi "ragazze saporite le quali non aspettano che il loro García Lorca" e "chitarra e coltelli lorchiani" (*Le stradine del genovesato* e *La mano nel sacco*, I, pp. 304 e 561).

[376] Caproni ricorda che Domenico Naldini l'aveva letto, insieme a Machado e a Jiménez, per suggerimento del cugino Pasolini (*Poesie di Naldini e Paolini*, II, p. 1159). Cfr. inoltre frasi come: "Ungaretti e […] García Lorca, ripresi nella loro parte più elementare" e "un esempio, che verge verso García Lorca" (*"Viaggio che non finisce"*, II, p. 1006 e *Due poeti: Belleli e Carra*, II, p. 1030).

[377] In *Un libro che va oltre la propria bellezza poetica* e in *"Il mare dentro",* I, rispettivamente pp. 841 e 849.

[378] Cfr. *Le ultime poesie di Luigi Fallacara*, I, p. 951; *Il taccuino del Vecchio*, II, p. 1429; *In un manoscritto ritrovato un libro nuovo di Pedro Salinas*, cit., I, p. 997; *L'opera poetica*, II, p. 1245; "*Primizie" di Sbarbaro*, II, p. 991.

[379] *"Primizie" di Sbarbaro*, II, p. 991.

[380] Rispettivamente in *Lorca restituito alla sua lezione più certa*, cit. e *Federico in persona*, cit., II, pp. 1010 e 1437; *Iconografia e inediti di Rebora*, II, p. 1195; *Le mosche del meriggio di Cattafi*, II, p. 1157.

[381] *"Il profumo dei tigli"*, II, pp. 1403-1404 e *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, II, p. 1964 (poi in *Sulla poesia*, cit., II, p. 1991).

[382] *Poesie di Sbarbaro*, II, p. 1597 e *Sud e Spagna di Vittorio Bodini*, cit., II, p. 1674.

[383] *Due ginestre*, II, p. 1706.

[384] A dimostrare la "piena immedesimazione [della voce del poeta] con quella *de su pueblo*" (*Biagio Marin e la sua poesia*, II, p. 1232).

[385] *Ibidem*.

[386] *Ibidem*.

[387] Rievocato (e vagheggiato) in una dimensione narrativa in *Vacanze in alto mare* dove sono alcune località geografiche spagnole a essere citate come tappe di un percorso coerente (anche se immaginato) che da Livorno porta al Puerto de la Luz di Las Palmas attraverso la bianca Almeria con le sue calde acque marine, Malaga con vigne e aranceti, lo Stretto di Gibilterra con le sue montagne a picco tra Ceuta e Punta Europa, la brulla e bassa Lanzarote e infine La Gran Canaria con il suo porto (uscito su "La fiera letteraria", è stato ora ripubblicato nel *Taccuino dello svagato*, cit., pp. 154-157).

[388] Della sua tenacia nello studio delle lingue danno testimonianza (per il francese) i commoventi quadernini di esercizi e gli schemi grammaticali presenti alla BN (cass. 13, nn. 18-23).

[389] Echi da García Lorca sono stati segnalati da Anna Dolfi in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* (San Marco dei Giustiniani, Genova 2014, pp. 133-134), possibili assonanze con Manuel Machado da Paolo Pintacuda in *"Gloria… quella dovutami!"* (cit., p. 55); a una più generica attenzione per Antonio Machado e García Lorca rimanda Elisa Donzelli nei capitoli dedicati a questi due poeti in *Giorgio Caproni e gli altri,* cit. Più numerose le tracce dei francesi per i quali si veda, anche per altri rimandi bibliografici, i capp. IV (su "Testi e intertesti"), V (su *Erba francese*) e X (su un'antologia di Apollinaire) dell'ora citato Anna Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, pp. 47-84, 131-145.

Profili bio-bibliografici

Riuniamo in questa sezione le brevi presentazioni che aprivano le singole selezioni antologiche del volume *Poeti moderni di tutto il mondo*, preparato per l'editore Curcio e poi rimasto inedito. Anche in questo caso, come per la traduzione di molte poesie, essendo andato perduto il dattiloscritto consegnato a suo tempo in casa editrice ed essendo la copia che sembra essergli più prossima in parte lacunosa, offriamo testi non necessariamente definitivi, ma che comunque danno un'idea di quella guida all'inquadramento dei poeti selezionati e tradotti che Caproni aveva pensato per i suoi lettori. Tutti i profili risalgono agli inizi del 1961 (da ciò la maggior brevità o l'inevitabile incompletezza di alcuni), non siamo però intervenuti con aggiunte per non alternarne la 'storica' atmosfera; segnaliamo solo in calce e in parentesi quadra il luogo e la data della scomparsa dei poeti allora ancora viventi.

Quando si conservano più copie dello stesso profilo, abbiamo trascritto quello che consideriamo posteriore; spesso comunque si tratta di stesure che registrano ancora correzioni manoscritte (si veda come esempio la fig. 16). In particolare corrispondono al materiale custodito presso la BN (cass. 5, n. 6) i profili di Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e Gerardo Diego; a quello presente all'AB-V (scat. 8, n. 3) tutti gli altri. Vengono omesse (indicate con […]) eventuali frasi finali di raccordo non pertinenti a questo contesto, che abbiamo eventualmente recuperato nel commento alle poesie.

RAFAEL ALBERTI

Nato a Puerto de Santa María (Cadice) il 16 dicembre 1902, ha sangue italiano nelle vene. Suo nonno infatti – informa O. Macrí – fu un garibaldino toscano. Dedicatosi in un primo tempo alla pittura, cominciò a pubblicar versi nel '22 e '23. Nel '24, con *Marinero en tierra*, vinse il "Premio Nacional de Literatura". Comunista militante, dopo la caduta di Madrid e dopo vari viaggi in Francia, Germania e Russia, esiliò in America (Messico, Cuba, Brasile) per stabilirsi definitivamente a Buenos Aires.

La poesia di Alberti, come quella di Lorca, mosse dalla tipica canzone andalusa, ma in seguito il poeta si distaccò da tale felice sorgiva, indirizzandosi a forme colte e spesso intellettualistiche, con tentazioni, anche, di futurismo, e volentieri cedendo alla sirena della poesia politica e sociale.

La sua opera migliore, forse, è il libro *Sobre los ángeles* (1927-1928) dov'egli riesce a fondere le due opposte aspirazioni di poesia popolare e di poesia colta.

La raccolta completa delle sue liriche è in preparazione presso la casa editrice Losada di Buenos Aires. [Uscirà infatti nel 1961 col titolo *Poesías completas*]

[Muore a Puerto de Santa María nel 1999]

VICENTE ALEIXANDRE

Nato a Siviglia il 26 aprile 1898, ha trascorso la propria infanzia a Malaga dove, in una luminosa cornice d'aria marina, compì le prime fascinose letture: Andersen e Grimm soprattutto, dalle cui fiabe il poeta pare aver attinto quell'aura di mito che incanta e inalza quasi tutte le sue poesie (sospese tra fantasia e concreta vita profonda) come la città cantata con tanta intensa emozione in una di esse: *Ciudad del Paraíso*.

Il primo scritto letterario di Aleixandre apparve sulla "Revista de Occidente", nel 1926, seguito dall'opera prima *Ámbito* (1928), da *La destrucción o el Amor* (1935) e da *Sombra del Paraíso* (1944) tanto per citare alcune delle sue numerose opere.

Amico di Dámaso Alonso, di Machado, di Jiménez ecc., è uno dei maestri della moderna lirica spagnola, e del suo alto insegnamento s'è valsa più d'una generazione.

Dopo alcuni viaggi all'estero ha fissato la propria dimora a Madrid dove fa vita ritiratissima.

È membro della Real Academia Española.

[Muore a Madrid nel 1984]

DÁMASO ALONSO

Dámaso Alonso Fernández de las Redondas è nato a Madrid nel 1898. Interrotti gli studi di scienze matematiche, s'addottorò in legge e in lettere iniziando una feconda attività d'insegnante, di lettore e di conferenziere in patria e all'estero. Membro della Real Academia Española e della Hispanic Society of America, dirige da tempo la "Revista de Filología Española". "Quale filologo e critico D. Alonso – scrive Oreste Macrí nella sua citata antologia – è oggi uno dei più insigni romanisti e maestro alle nuove generazioni […]. Dámaso Alonso poeta ha seguito fedelmente e favorito il destino umano e artistico della sua gloriosa generazione, che ha illuminato e aggiornato sulle fonti testuali ad essa congeniali (Góngora, San Juan de la Cruz, Quevedo…) esplicando e rammemorando criticamente le strutture interne dell'arte dei suoi contemporanei".

Opere di poesia: *Poemas puros*, *Poemillas de la ciudad* (1921), *El viento y el verso* (1925), *Oscura noticia (*1944), *Hijos de la ira* (1944).

[Muore a Madrid nel 1990]

MANUEL ALTOLAGUIRRE

Nato a Malaga il 29 giugno 1905, vive ora a L'Avana, dove dirige varie collane di poesia all'insegna di *El ciervo herido*.

Ha compiuto i primi studi dai Gesuiti ed è sempre stato, oltre che direttore di varie riviste, editore e tipografo di queste e di sé stesso.

Ha soggiornato a Parigi e a Londra, poi a Madrid, dove ha incoraggiato e aiutato molti giovani, e dove per qualche tempo ha diretto la rivista "Héroe".

Nel 1933, con *La lenta libertad*, vinse il "Premio Nacional de Literatura".

A Madrid rimase, con la moglie Concha Méndez, poetessa anche lei, sino alla Guerra Civile.

La sua poesia è ricca di una sottilissima malinconia dello spirito, la quale però non ha nulla di decadente, ma anzi s'accorda con la grande tradizione spagnola, dove il pensiero della morte, accanto a quello dell'amore, è sempre stato così vivo.

Tra le sue opere principali citiamo: *Las islas invitadas y otros poemas* (1926), *Soledades juntas* (1931), nonché il volume già nominato.

[Rientrato in Spagna dal Messico muore in provincia di Burgos, per un incidente stradale, nell'estate del 1959]

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Nato il 17 febbraio 1836 a Siviglia, da José Domínguez Bécquer, pittore d'origine germanica, e da Joaquita Bastida, morto a Siviglia il 22 dicembre 1870. Rimasto orfano in tenerissima età, fu accolto, coi suoi sette fratelli, in casa di uno zio materno. Compì i primi studi nel collegio San Antonio Abad, quindi fu iscritto a un Istituto nautico, per esser poi avviato allo studio della pittura, incoraggiato dalla madrina, che lo guidò anche nelle prime, fervide letture. Abbandonati gli zii per trasferirsi a Madrid, visse in miseria e in dissolutezza, minato da un male che non perdona, senza tuttavia mai atteggiarsi, come scrive il Macrí, a *desperado* o a *maudit*, ma anzi non concedendosi riposo nel suo lavoro.

Poeta prettamente romantico, in un secolo che per la Spagna fu di fredda accademia, con le sue *Rimas* (ottanta brevi poesie) egli giustamente vien considerato il padre della moderna lirica spagnola. Di lui il Valverde dice (*Storia della letteratura spagnola*, Edizioni Radio Italiana, p. 205): "Quando Bécquer scriveva, l'ambiente letterario spagnolo non era propizio in realtà alla apparizione di una poesia lirica di linguaggio depurato: era, come abbiamo detto, il periodo del *prosaismo*, che in poesia ebbe i suoi più tipici rappresentanti nel sonante e convenzionale Núñez de Arce, e nella filosofia casalinga e pacchiana di Campoamor. Da tale ambiente, Bécquer si salva miracolosamente, a forza di eliminazione e depurazione, lasciando nella sua poesia il minimo di materia, le parole più nude, semplici ed elementari, volgendosi all'esplorazione del mondo interiore dei sentimenti e dei sogni. In tal modo, ha potuto essere maestro di quasi tutti i poeti spagnoli del secolo ventesimo: dal suo conterraneo Antonio Machado e dallo stesso Unamuno, a Rafael Alberti, Luis Cernuda e Dámaso Alonso, mentre i suoi versi erano ripetuti ed esaltati da tutti: non c'era, nel passaggio dallo scorso secolo al nostro, una sola elegante signorina spagnola che non si accompagnasse al piano cantando liriche di Bécquer a modo di *lieder* romantici, per quanto con minore fortuna nella parte musicale".

Le *Obras* di G.A. Bécquer comparvero postume nel 1871. In Italia le *Rime* sono state pubblicate nella versione di Oreste Macrí, con un saggio dello stesso, da M.A. Denti, Milano 1947.

LUIS CERNUDA

Nato il 21 settembre 1902 a Siviglia, dove si laureò in legge, vive attualmente in esilio nel Massachusetts, insegnante al Mount Holyoke College South Hadley.

Dopo aver aderito al comunismo (1933), se ne distacca durante la guerra muovendo sempre più decisamente verso la profonda ma sommessa e schiva religiosità che anima le sue composizioni.

Esordì con *Perfil del aire*, apparso a Malaga nel 1927. Quasi tutte le sue poesie sono state raccolte in *La realidad y el deseo*, e tra le opere più recenti segnaliamo *Como quien espera el alba*, uscita nel 1947.

[Muore in Messico nel 1963]

ALFONSO CORTÉS

Nato in Nicaragua, pare nel 1899, poco siamo riusciti a sapere della sua vita, dominata dalla follia. Si trova ora ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Managua, e da anni tace, anche se fu proprio durante la pazzia che scrisse le cose migliori.

Il suo orecchio è di continuo attento a suoni che sembrano venire da un misterioso Aldilà, e straordinaria è la limpidezza della sua visionaria rappresentazione del mondo, espressa con ardite e spesso strazianti immagini, del resto sempre liricamente gioiose, a dispetto dei "tanti patimenti che gli intorbidarono la pupilla" e della "terra amara dove invecchiarono le sue lacrime, come i suoi sentimenti".

Dobbiamo alla pietà del padre e delle sorelle le raccolte: *Poesías* (1931), *Tardes de oro* (1934), *Poemas eleusinos* (1935).

Francesco Tentori riferisce, nella sua citata antologia, che Cortés, "conosciuto col nome di *poeta pazzo*, era oggetto di burla per i bambini di León, che si additavano, alla finestra ov'egli sostava, la sua barba rossiccia e i suoi occhi azzurro-pallidi", nel periodo in cui il poeta viveva "nella casa dove aveva passato la prima giovinezza Rubén Darío: una casa di stile coloniale in un quartiere triste e antico, chiamata *dei quattro canti*".

[Muore a León, in Nicaragua, nel 1969]

RUBÉN DARÍO

Nato a Metapa (Nicaragua) nel 1867, al secolo Félix Rubén García Sarmiento. Morto a León, in Nicaragua, nel 1916. Spirito eternamente infantile nel senso più puro della parola, ebbe vita inquieta e disordinata, errando per il mondo spesso con delicati incarichi diplomatici. Con lui, che aveva sangue indio nelle vene, la poesia di lingua spagnola riceve una potente spinta in avanti che ancora non si è estinta, nonostante l'esuberanza spesso barocca del linguaggio, e l'eccentricità di certe immagini. "La sua poesia – ha scritto egregiamente Francesco Tentori – è una foresta di simboli; vi abbonda la decorazione, vi spesseggiano gli scenari decadenti: ma a un tratto si libera in essa un canto puro, s'ode il suono inconfondibile dell'anima." In tutta l'America di lingua spagnola la sua morte fu considerata un lutto nazionale. La sua opera prima apparve nel 1885 col titolo di *Epístolas y poemas*. Le *Poesías completas*, prólogo de A. Ghiraldo apparvero nel 1932 a Madrid (Aguilar) […].

GERARDO DIEGO

Nato a Santander il 3 ottobre 1896, vive a Madrid. Laureato in lettere, professore di scuola media, è tra i maggiori rappresentanti del movimento *creacionista*, da lui fondato a Parigi nel 1920 insieme con Juan Larrea, il cileno Vicente Huidobro e il peruviano César Vallejo. Appartiene, come García Lorca, alla cosiddetta generazione del centenario di Góngora (1927), e il suo stile è sorprendente per vigoria, solidità, petrosità d'immagini, che il poeta par aver tratto dall'aspro paesaggio natio. In rapidi e simultanei passaggi, il classicismo più rigoroso si alterna in lui alla più azzardata avanguardia.

Numerosa è la sua produzione, ch'ebbe inizio nel 1918 con *El romancero de una novia.* Una *Primera antología de sus versos* è apparsa nel 1941 a Buenos Aires (Austral).

[Muore a Madrid nel 1987]

LEÓN FELIPE

Nato a Tábara (Zamora) nel 1884. Ha studiato a Santander, e a quarant'anni circa, dopo aver fatto il farmacista e l'attore in patria, s'è trasferito in America, prima come impiegato nella Guinea Spagnola, poi nel Messico, quindi negli Stati Uniti, insegnando all'Università di Cornell e nella Columbia University.

Tornato nel Messico dopo un soggiorno a Las Vegas (Nuevo México), là tuttora risiede.

Esordì nel 1920 con *Versos y oraciones de caminante*, stampato a Madrid. Tra le sue più recenti opere citiamo *El payaso de las bofetadas* (1938), *El hacha* (1939), *El poeta prometeico*, *Del poeta maldito*, *Parábola y poesía*, *España e hispanidad*, *El viento y yo* (1941-46).

[Muore in Messico nel 1968]

FEDERICO GARCÍA LORCA

Nato a Fuente Vaqueros (Granata) il 5 giugno 1898, morto a Granata nell'agosto del 1936, fucilato stupidamente (barbaramente) dalla Guardia Civil del generalissimo Franco. Figlio d'un ricco agricoltore, imparò fin dall'infanzia a vivere a diretto contatto con la natura e coi contadini, imbevendosi alle fonti dirette della grande tradizione popolare spagnola, della quale è il massimo interprete nell'intera sua opera, soprattutto nella poesia e nel teatro. Si laureò, non senza difficoltà, in legge. Diresse il teatro ambulante *La Barraca*,

s'occupò di musica e di ogni altra arte che avesse attinenza con il folklore spagnolo, espose quadri e disegni, finché nel 1929 partì per New York, dove rimase un anno come studente alla Columbia University. Stava per tornare a New York quando, recatosi a Granata ad abbracciare i suoi, per tradimento fu catturato e fucilato. Contro il poeta non pesava alcuna accusa concreta, non essendosi mai occupato di politica, e si dice che mentr'egli veniva accompagnato al martirio "piangesse come un bambino", lui che fu uno dei più grandi esaltatori della terra e della storia di Spagna, e della gioia di vivere.

In Italia troviamo intero il suo *Teatro*, a cura di Vittorio Bodini (Einaudi, Torino 1952) e i suoi *Canti gitani e andalusi*, giunti alla VI edizione (Guanda, Parma 1958) a cura di Oreste Macrí.

JORGE GUILLÉN

Nato a Valladolid nel 1893, ha viaggiato e soggiornato in Svizzera, in Francia, in Germania, in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Italia. Laureato in filosofia e in lettere, è stato lettore di spagnolo alla Sorbona, quindi professore di letteratura spagnola nell'Università di Murcia, lettore dal '29 al '31 a Oxford, docente nell'Università di Siviglia. Trasferitosi in U.S.A. a causa della guerra civile, ha insegnato a Wellesley College, Massachusetts. Attualmente è in Italia, paese ch'egli ama moltissimo, dove ha pubblicato presso Scheiwiller (Milano, 1956) *Luzbel desconcertado*, primizia della sua seconda opera fondamentale, intitolata *Clamor. Maremagnum*, uscita un anno dopo a Buenos Aires (Editorial Sudamericana).

L'altra opera capitale di Guillén alla quale il poeta ha atteso per lunghi anni è *Cántico (Fe de vida),* apparsa in prima ed. a Madrid nel 1928 (Revista de Occidente) e in ultima ed. (Primera edición completa) a Buenos Aires nel '50 (Editorial Sudamericana).

Grande ammiratore di Paul Valéry, Guillén tende, con estrema originalità di accenti, all'assolutezza della parola e del canto, raggiungendo il più alto grado di purezza dove "concreto ed astratto – come dice Jean Cassou – si sposano nel più perfetto dei modi".

Tra le varie traduzioni italiane, mirabili quelle di Eugenio Montale, raccolte poi da Scheiwiller nel '58 […].

[Muore a Malaga nel 1984]

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Nato a Moguer (Andalusia) il 24 dicembre 1881, morto a Puerto Rico il 29 maggio 1958. Laureatosi in legge a Siviglia, si recò a Madrid nel 1900, dove pubblicò la sua prima opera, *Almas de violeta*. Amico dei maggiori scrittori spagnoli moderni, grande animatore dei giovani, visse totalmente dedito alla poesia, viaggiando per la Spagna e all'estero. Tornato a Madrid nel '12, diresse le edizioni della Residencia. Nel 1916 fu negli Stati Uniti, dove si sposò e dove ebbe contatti con la poesia nordamericana e irlandese. Tornato in Spagna, la guerra civile lo costrinse ad esiliare, prima a Porto Rico, poi a Cuba, a Miami, a Washington, nell'America Latina ecc. Premio Nobel 1958 per la letteratura, la morte della moglie adorata, sua preziosa collaboratrice, gli vietò di gioire del riconoscimento, e nel lutto più profondo anch'egli la seguì poco dopo nella tomba. Attaccatissimo ai sentimenti della terra e della famiglia, egli conobbe e sperimentò, sempre con alto magistero e con grande sensibilità, tutti i più cospicui movimenti della poesia europea, che dominò con la sua forte personalità, partendo dal semplice per tornare dopo le più complesse esperienze, a una linearità e a una purezza che sanno di miracolo. Pensava di raccogliere l'intera sua opera poetica in un unico libro, intitolato *Destino*. Delle sue opere in prosa, famoso è *Platero y yo*. Per l'elenco dei suoi scritti rimandiamo al Macrí, citata *Antologia della poesia spagnola del Novecento,* qui non consentendoci il breve spazio di enumerarli. L'editore Guanda di Parma ha di lui pubblicato un'ampia antologia (testo e traduzione a fronte, 1960), a cura di Francesco Tentori Montalto.

ANTONIO MACHADO

Nato a Siviglia il 26 agosto 1875, morto il 22 febbraio 1939 a Collioure (Francia) dove s'era rifugiato per essersi schierato, durante la guerra civile, dalla parte dei repubblicani. Studiò a Madrid, si laureò in filosofia e lettere, e visse come modesto professore di francese nei licei di Soria, Baeza, Úbeda, Segovia e Madrid. Fu due volte a Parigi, e a Soria sposò (1909) Leonor, mortagli diciassettenne appena due anni dopo. Il colpo fu per lui gravissimo, e non se ne riebbe del tutto nemmeno quando, cinquantenne, conobbe la misteriosa donna cantata col nome di Guiomar. Poeta di straordinaria forza nella sua estrema semplicità, Machado è dominato dall'Angoscia, "sua inseparabile compagna d'infanzia", che mai lo abbandonerà nel suo continuo errare "sempre cercando Dio nella nebbia": vale a dire sempre in cerca d'oggettività assoluta, in un mondo che per lui perpetuo nasce e sfuma – si concreta e dilegua – nel Sogno, o meglio sullo scrimolo che fa da frontiera tra Sogno e Realtà, dove sempre gli sfugge quella verità assoluta cercata prima nei sotterranei *laberintos* e nelle buie *galerías del alma*, poi attraverso gli aperti *campos* di Castiglia, infine nelle ironiche invenzioni degli *Apocrifi*. Numerosa è la sua produzione, oltre che in versi, in prosa, della quale ultima citiamo *Juan de Mairena*, che in forma spesso paradossale contiene il pensiero del poeta. L'ultima edizione delle sue *Poesías completas* (Espasa-Calpe, Madrid) è del 1956. In Italia ha curato un'ampia scelta di sue *Poesie* Oreste Macrí, con traduzione a fronte dell'originale (Milano, Editori Lerici, 1959).

MANUEL MACHADO

Nato a Siviglia il 29 agosto 1874, morto a Madrid nel gennaio 1947. Bibliotecario, giornalista, saggista e, in collaborazione col fratello Antonio, autore di varie opere teatrali, l'amore per la poesia gli scese direttamente nelle vene dal padre, studioso autorevole di *saber popular* e appassionato raccoglitore di canti andalusi. "Mezzo gitano e mezzo parigino" è la definizione che il poeta ci lasciò di sé stesso. Ma se del parigino gli rimase sempre l'amore per la polita fattura del verso (amava i parnassiani e i decadenti, amò soprattutto Verlaine, e fu un ammiratore di Carducci e di D'Annunzio), forse il gitano domina nella sua poesia, che nella parte migliore tende a farsi voce anonima del popolo; il quale, del resto, canta ancor oggi più di un *cantar* e di una *copla* del Machado ritenendoli in buona fede d'anonimo.

Di lui citiamo *Poesías, Opera omnia lirica (1898-1922)*, Editora Internacional, Berlín-Madrid, 1924, e *Poesías escogidas*, Aguado, Madrid, 1951.

JOSÉ MARTÍ

Nato a Cuba nel 1853, morto nel 1895 in un'insurrezione anti-spagnola. L'intera sua vita è impegnata nel riscatto della sua patria dalla dominazione spagnola. Spirito ardente, generoso, assetato per sé e per gli altri di libertà e d'indipendenza. Condannato ai lavori forzati, relegato in un'isola, confinato in Spagna, per i cubani è un vero eroe nazionale, leggendario non meno di Garibaldi. Ha peregrinato a lungo nelle due Americhe, ha conosciuto Victor Hugo a Parigi, è stato in Inghilterra, nel Messico, ecc. guadagnandosi la vita, alla meglio, facendo il giornalista e l'insegnante.

La sua poesia riflette in pieno tale suo carattere ardente e appassionato, con accenti che spesso ricordano il Byron.

La sua produzione lirica è raccolta in *Obras completas*, La Habana, 1946.

GABRIELA MISTRAL

Cilena, nata nel 1889 e morta nel 1957. Il suo vero nome fu Lucila Godoy Alcayaga. Maestra rurale sulle Ande. Console in vari paesi, Italia compresa. Con César Vallejo e Pablo Neruda discende per linea diretta da Rubén Darío, nel suo continuo sforzo di liberare dalla condizione di "colonia verbale" il linguaggio della poesia ispano-americana.

La Mistral ha forti accenti radicati nella terra d'origine e in un moralismo quasi aspro, di pretta origine romantica, con un certo piglio victorughiano, come del resto in Neruda, mai del tutto superato, nonostante l'indiscutibile vigoria delle sue riuscite migliori.

Premio Nobel 1945. Opere principali: *Desolación* (1922), *El último poeta*, *Ternura*, *Tala*, *Cantos de América*.

PABLO NERUDA

Neftalí Ricardo Reyes, vero nome di Pablo Neruda, è nato in Cile nel 1904. Tradotto in tutte le lingue, come scrittore progressista ed *engagé*, è il più noto di tutti i cantori ispano-americani, e uno dei più famosi poeti contemporanei. Già console, a causa delle sue convinzioni politiche ha sofferto l'esilio, dimorando in India, in Spagna dove ha combattuto contro Franco durante la guerra civile, nel Messico, in Argentina, in Europa (Russia soprattutto), in Cina. Il suo *Canto general*, raccolto nel 1950, è la sua opera più celebre, tutta infiammata di fede marxista, ma egli esordì sin dal 1919, con *Crepuscolario*.

In *Residencia en la tierra* (1930) già egli aveva portato alle estreme conseguenze la lezione di Rubén Darío, per allargare quindi la novità del discorso, dal piano formale, al piano più propriamente umano e sociale.

Come in tutti i poeti impegnati nella lotta politica, non mancano in lui squarci di pura eloquenza, sia pure barocca e imaginifica, resa meno pesante dalla fecondità e agilità tutta spagnola dei trapassi analogici, ma ciò non toglie che la sua voce, nell'insieme, abbia un'energia lirica raramente attinta dai contemporanei.

[Muore a Santiago del Cile nel 1973]

LEOPOLDO PANERO

Nato a Astorga (León) il 19 ottobre 1909, ha studiato legge a Valladolid, poi a Madrid dove attualmente risiede, direttore del "Correo literario" e segretario dell'Instituto de Cultura Hispánica.

Ha pubblicato un solo volume di versi nel 1949, *Escrito a cada instante*, e da anni attende alla composizione d'un lungo poema (circa duemila versi) di cui sono apparsi, su varie riviste, alcuni frammenti.

La poesia di Panero ha profonde radici nei sentimenti domestici, patriottici e religiosi, ed è tra le più moderne nello spirito anche se così attenta alla miglior tradizione spagnola.

[Muore a Castrillo de las Piedras (León) nel 1962]

PEDRO SALINAS (1911-1951)

Nato a Madrid nel 1891, morto in una clinica di Boston nel 1951. Compì i propri studi nella capitale spagnola, laureandosi in legge e in lettere. Durante la prima guerra mondiale, fu lettore di spagnolo alla Sorbona, e insegnò a Siviglia e a Murcia, rimanendo in Andalusia per circa dieci anni, e imbevendosi dello spirito di quella terra. Per un anno insegnò a Cambridge (1922-1923), dopo un viaggio in Europa e nel Nord-Africa. Di nuovo a Madrid, insegnò all'università di tale città. Alla fine della guerra civile, rimasto spoglio d'ogni cosa, emigrò in U.S.A., dove tenne lezioni prima al Wellesley College nel Massachusetts, quindi alla John Hopkins University di Baltimora. Salinas e Lorca sono in certo senso il dritto e il verso d'una stessa medaglia, la quale non può aver valore pieno se non mostrata intera. Cercano entrambi di rappresentare vivo l'uomo. Ma laddove Lorca lo cerca nella terra e nella storia, caricando le parole di elementi sensibili, Salinas lo cerca proiettando le parole stesse nel proprio intimo più recondito, in un mondo che diremo di vetro se il vetro non fosse anch'esso una materia sensibile. È in quel mondo trasparente, non refrattario ai fascini della Poesia pura, che gli oggetti assumono corpo e peso, al di dentro delle loro effimere qualità sensibili. Se in Lorca una rosa è odor di rosa, color di rosa ecc., Salinas corre dritto al sentimento della rosa: all'anima (all'emozione pura) della rosa.

Le sue *Poesías completas* apparvero nella Aguilar, Madrid, 1955, cui dobbiamo aggiungere, uscito per la prima volta All'Insegna del pesce d'Oro in Milano, 1957, *Volverse sombra y otros poemas*.

MIGUEL DE UNAMUNO

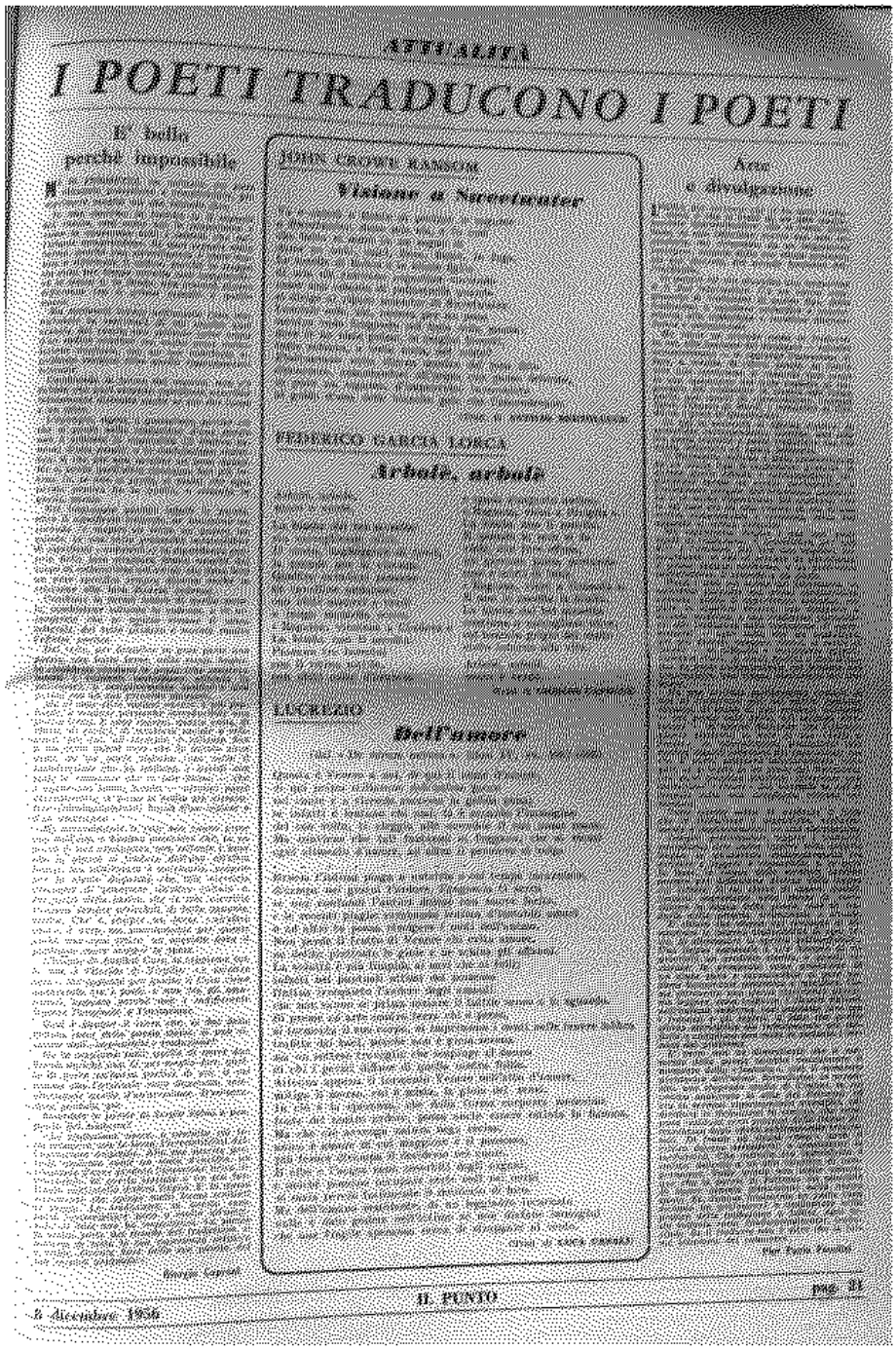
Nato a Bilbao il 29 settembre 1864, morto a Salamanca (Rettore di quella Università) alla fine del 1936. Partecipò intensamente alla vita politica del suo paese, e fu confinato dal generale Primo de Rivera alle Canarie, donde evase per recarsi a Parigi. Nel '30, caduto il dittatore, fu restituito alla sua università. Visitò molti paesi stranieri, compresa l'Italia. La sua opera di filosofo, di narratore, di drammaturgo e di poeta è vastissima (il suo *Cancionero* comprende 1700 poesie!), e attende ancora un'edizione completa e definitiva. Unamuno è forse il massimo esponente della Spagna moderna, e uno dei massimi del mondo, e oggi si tende sempre di più ad anteporre alla sua opera di pensiero la sua opera creativa. Appartiene, coi fratelli Machado, con Azorín, con Baroja, con Valle-Inclán, con Ramiro de Maetzu, alla grande generazione che fu detta del '98, dall'anno del definitivo crollo della potenza spagnola: generazione tesa alla conquista spirituale di quanto di più intimo è nell'anima iberica. Spirito profondamente religioso, ma mosso da un sentimento tragico della vita, oscillò di continuo tra cattolicesimo e protestantesimo, chiamando "fratello" Kierkegaard. Un elenco completo delle sue opere, in questa ristretta sede, è impossibile. Citiamo: *El Cristo de Velázquez* (1920), *Romancero del destierro* (1928); i saggi: *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), *La agonía del cristianismo* (1925), *Obras completas* (Aguado, Madrid, 1951-52) e, tra le opere teatrali: *La venda*, *La difunta*, *Fedra*, ecc.

CÉSAR VALLEJO

Nato in Perù nel 1893 e morto a Parigi nel 1938. In Francia emigrò in età ancor giovane, vivendo intensamente la vita parigina, in odio al provincialismo del proprio paese. Fece un viaggio in Russia, quindi si recò a Madrid, dove fu molto apprezzato dai maggiori critici spagnoli, partecipando alla guerra civile contro i fascisti.

La sua voce, scrisse il Bergamín, "è secca e ardente, e come duramente contorta da una sofferenza animale che si disfa in un grido gioioso e dolente, quasi selvaggio" (v. F. Tentori, *Poesia ispano- americana* [1957], pag. 465).

Opere: *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas humanos* (1939), *España, aparta de mí este caliz* (s.a), *Poesías completas* (1949).



ATTUALITÀ

I POETI TRADUCONO I POETI

E' bello perché impossibile

JOHN CROWE RANSOM

Visione a Sweetwater

FEDERICO GARCIA LORCA

Arbole, arbole

LUCREZIO

Dell'amore

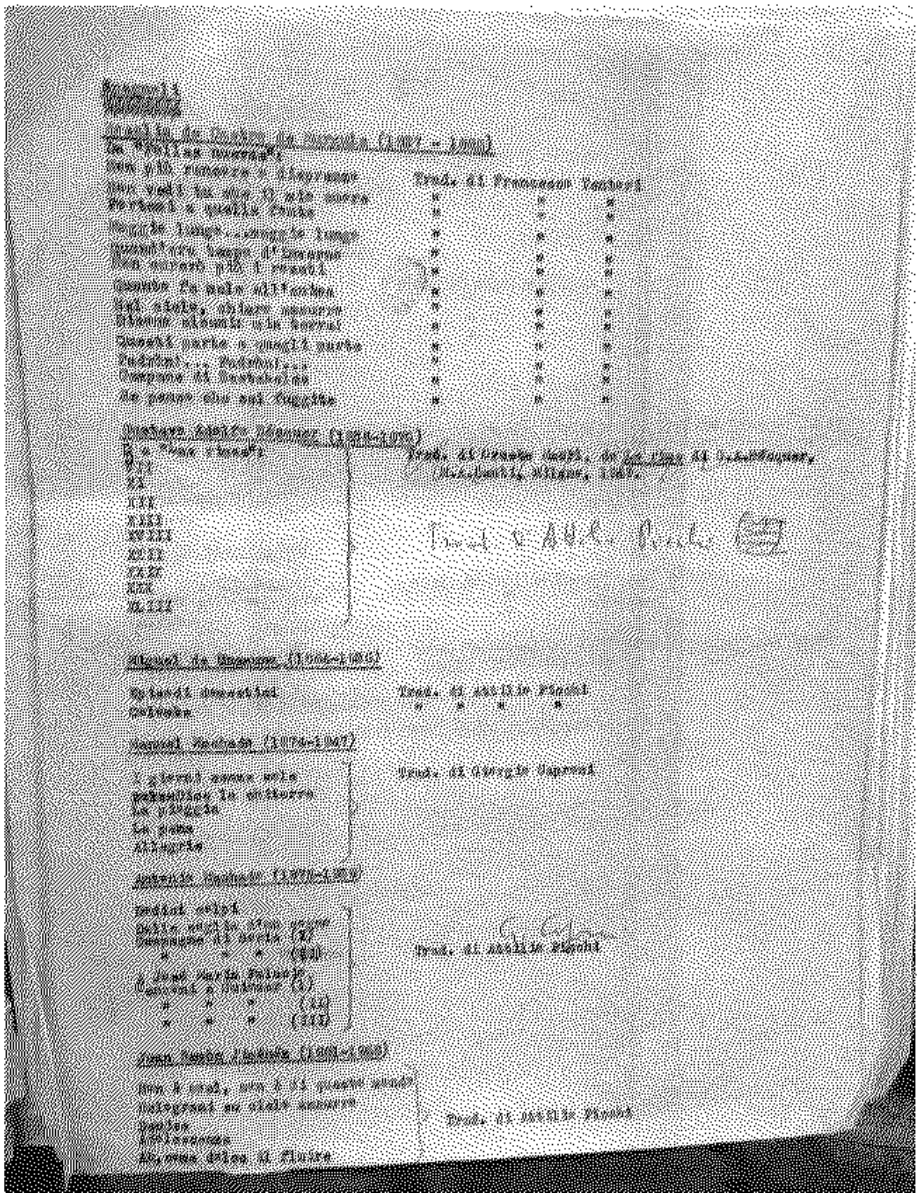
Arte e divulgazione

IL PUNTO

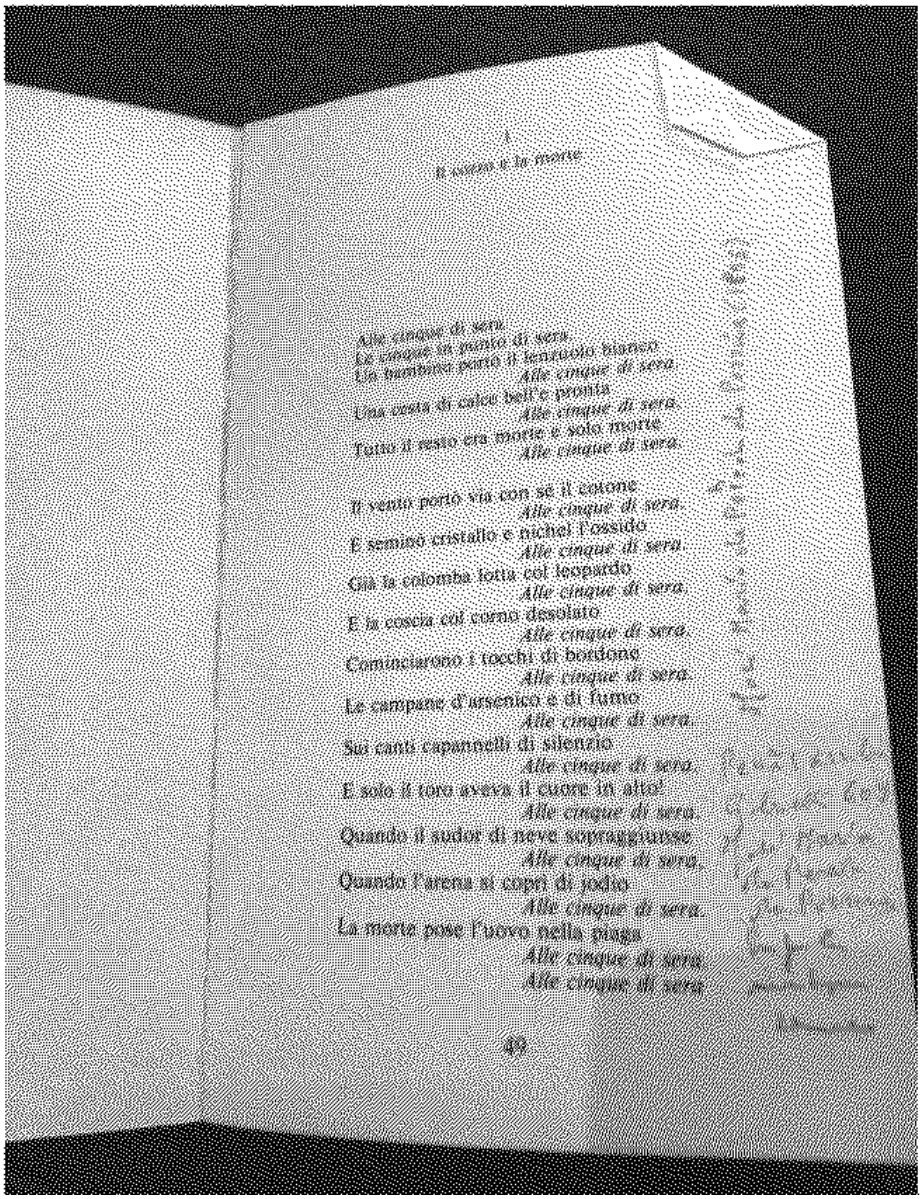
pag. 21

8 dicembre 1956

1. “Il punto”, 8 dicembre 1956, p. 21 (Biblioteca della Fondazione Filippo Turati, Firenze)



2. Schema di indice dei *Poeti moderni di tutto il mondo* (BN, cass. 5, n. 2, c. 8)



1

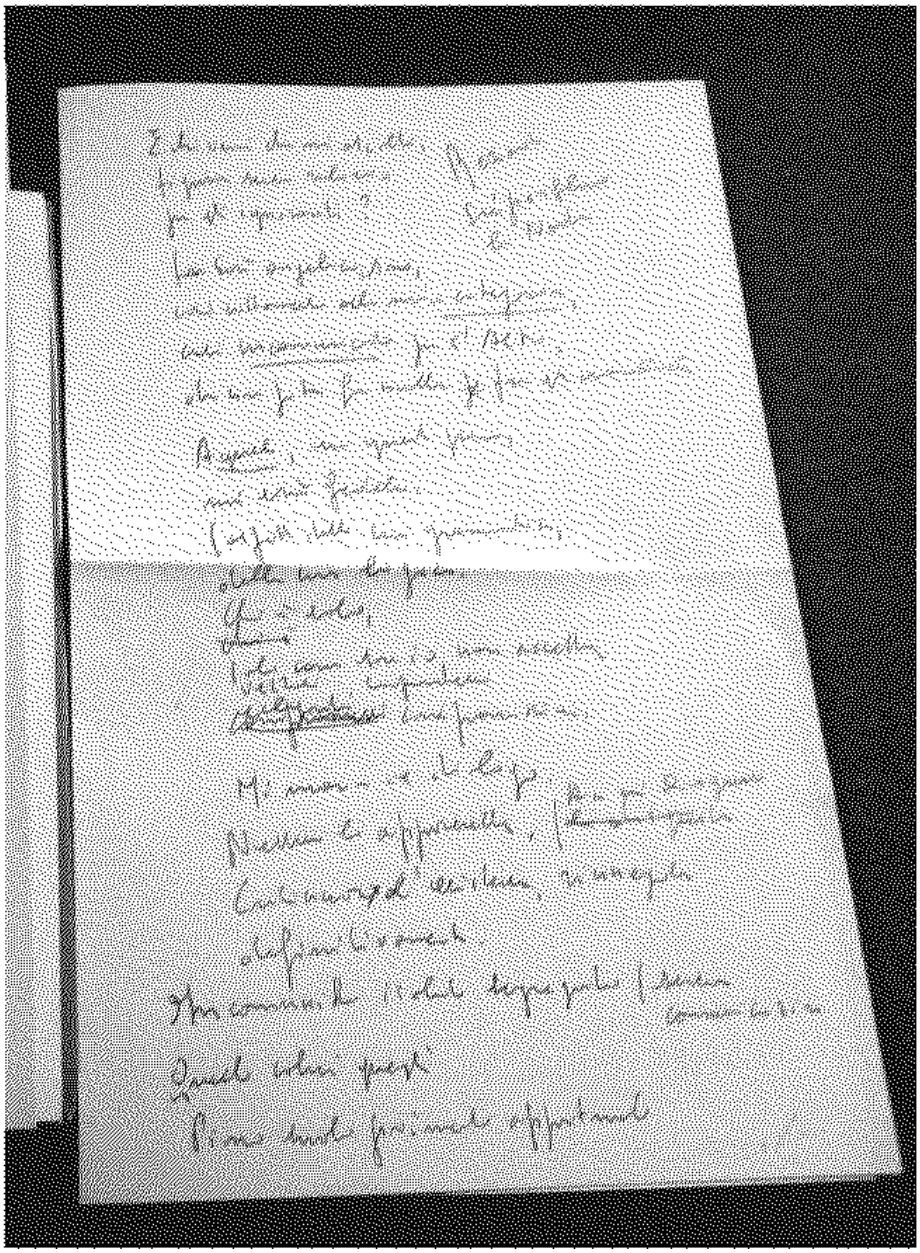
Il corso e la morte

Alle cinque di sera.
Le cinque in punto di sera.
Un bambino portò il lenzuolo bianco
Alle cinque di sera.
Una cesta di calce bell'e pronta
Alle cinque di sera.
Tutto il resto era morte e solo morte
Alle cinque di sera.

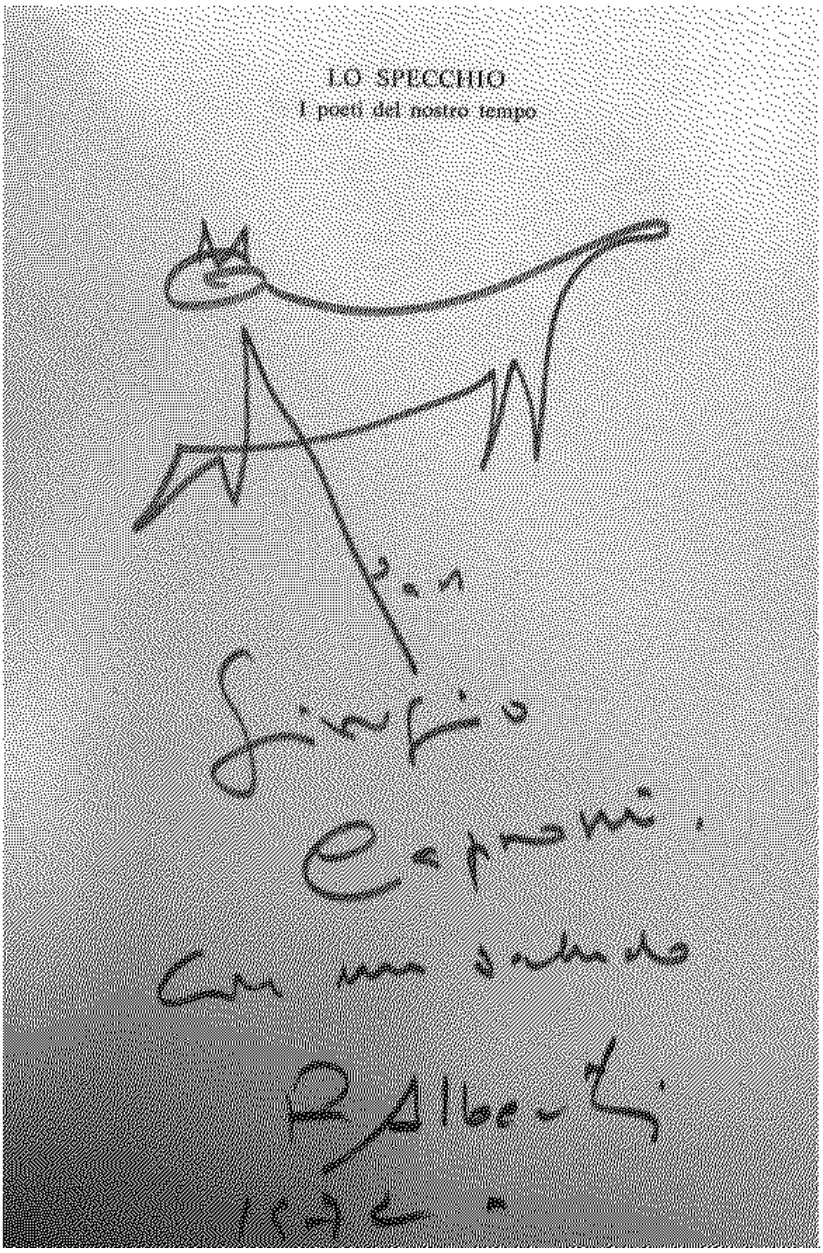
Il vento portò via con sé il cotone
Alle cinque di sera.
E seminò cristallo e nichel l'ossido
Alle cinque di sera.
Già la colomba lotta col leopardo
Alle cinque di sera.
E la coscia col corno desolato
Alle cinque di sera.
Cominciarono i tocchi di bordone
Alle cinque di sera.
Le campane d'arsenico e di fumo
Alle cinque di sera.
Sui canti capannelli di silenzio
Alle cinque di sera.
E solo il toro aveva il cuore in alto!
Alle cinque di sera.
Quando il sudor di neve sopraggiunse
Alle cinque di sera.
Quando l'arena si coprì di jodio
Alle cinque di sera.
La morte pose l'uovo nella piaga
Alle cinque di sera.
Alle cinque di sera.

49

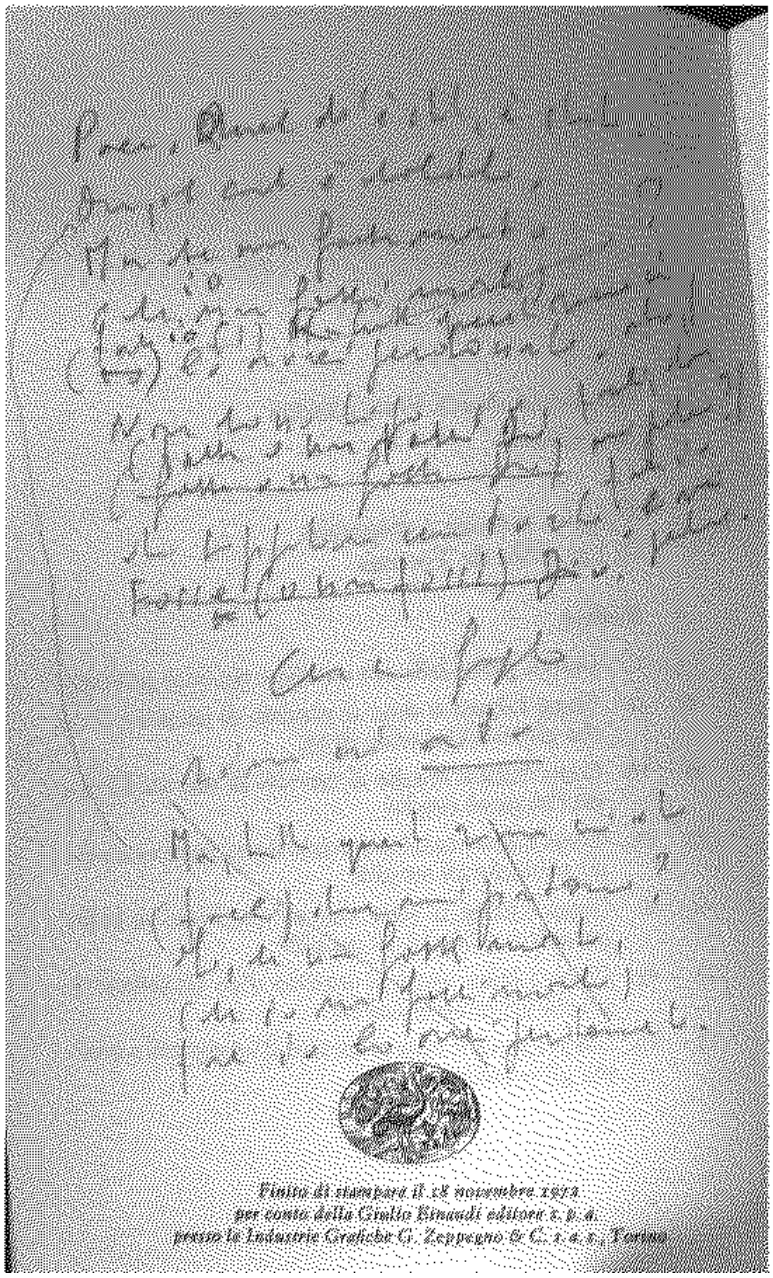
3. *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, 1978, p. 49 con annotazioni (coll. privata)



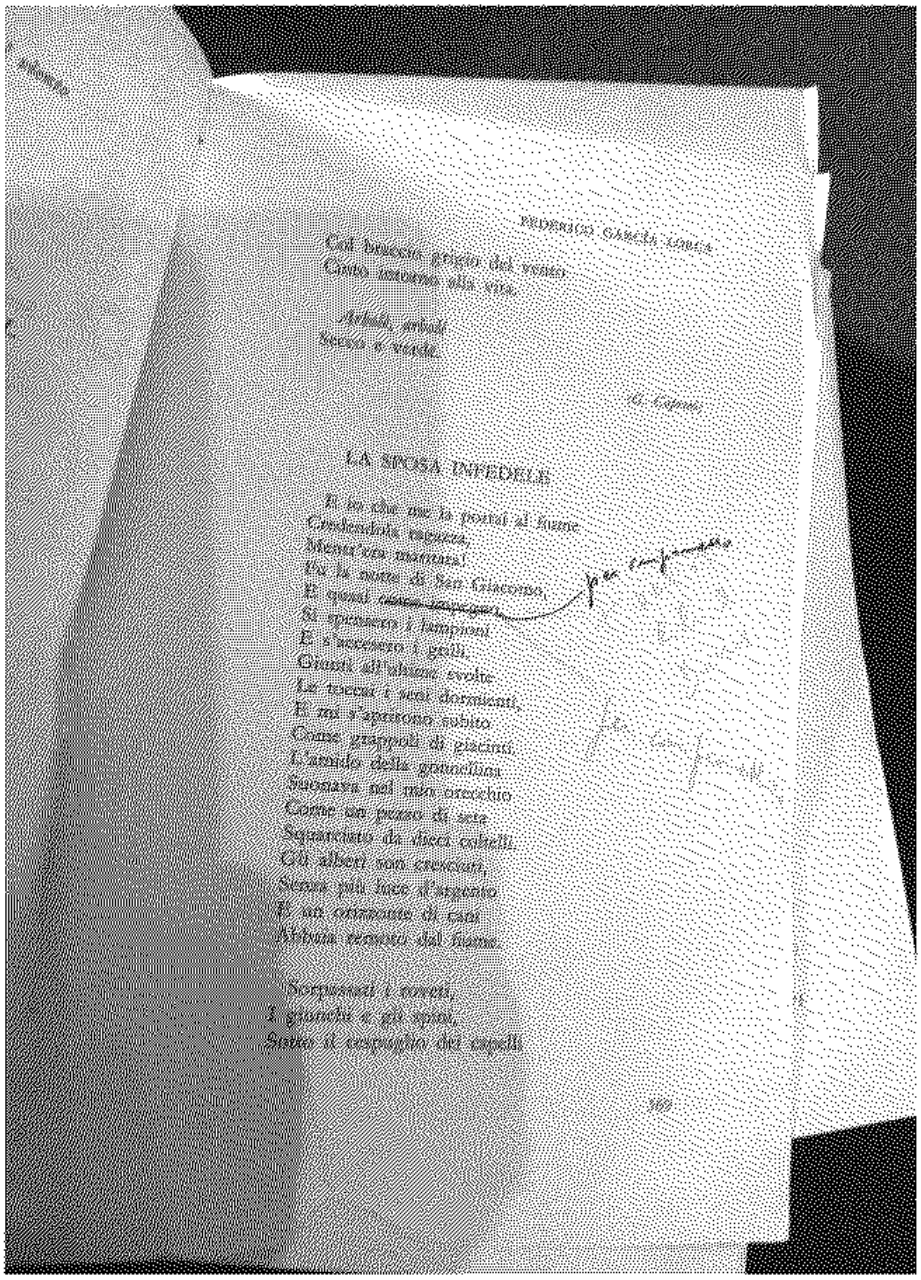
4. Bozza di traduzione di *Luzbel desconcertado* di Jorge Guillén (coll. privata)



5. Dedica di Rafael Alberti su *Roma, pericolo per i viandanti*, 1972 (Biblioteca Marconi, IC 730)



6. Appunti di poesia sul colofon del *Lazarillo de Tormes*, 1972 (Biblioteca Marconi, IC 650)



FEDERICO GARCÍA LORCA

Col braccio grigio del vento
Cinto intorno alla vita.

Arbolé, arbolé
Secco e verde.

(G. Caproni)

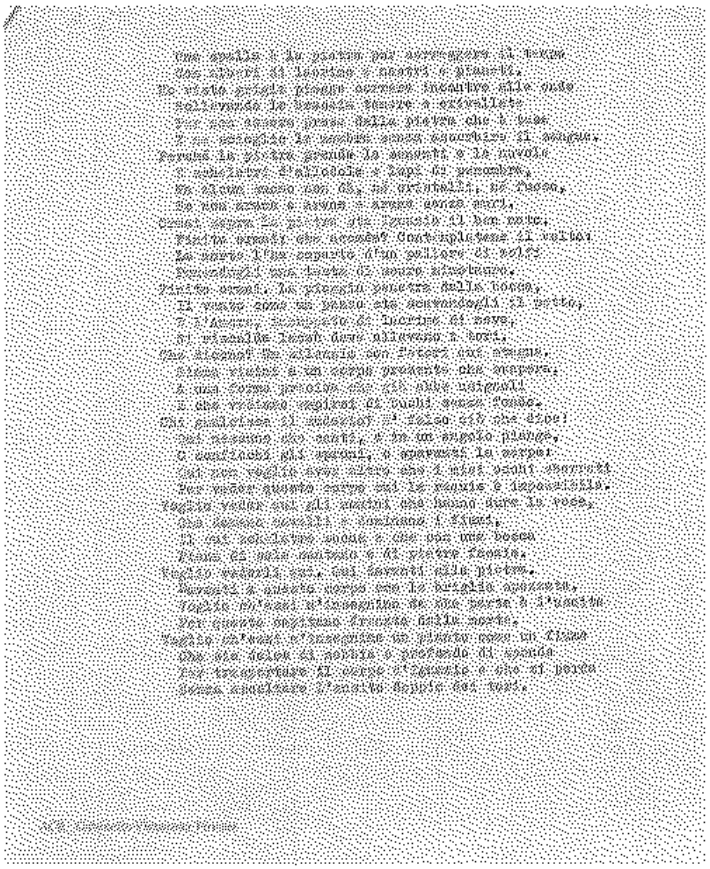
LA SPOSA INFEDELE

E io che me la portai al fiume
Credendola ragazza,
Mentr'era maritata!
Fu la notte di San Giacomo,
E quasi ~~[illegible]~~ per campanello
Si spensero i lampioni
E s'accesero i grilli.
Giunti all'ultime svolte
Le toccai i seni dormienti,
E mi s'aprirono subito
Come grappoli di giacinti.
L'armido della grinnellina
Suonava nel mio orecchio
Come un pezzo di seta
Squarciato da dieci coltelli.
Gli alberi son cresciuti,
Senza più luce d'argento
E un orizzonte di cani
Abbaia remoto dal fiume.

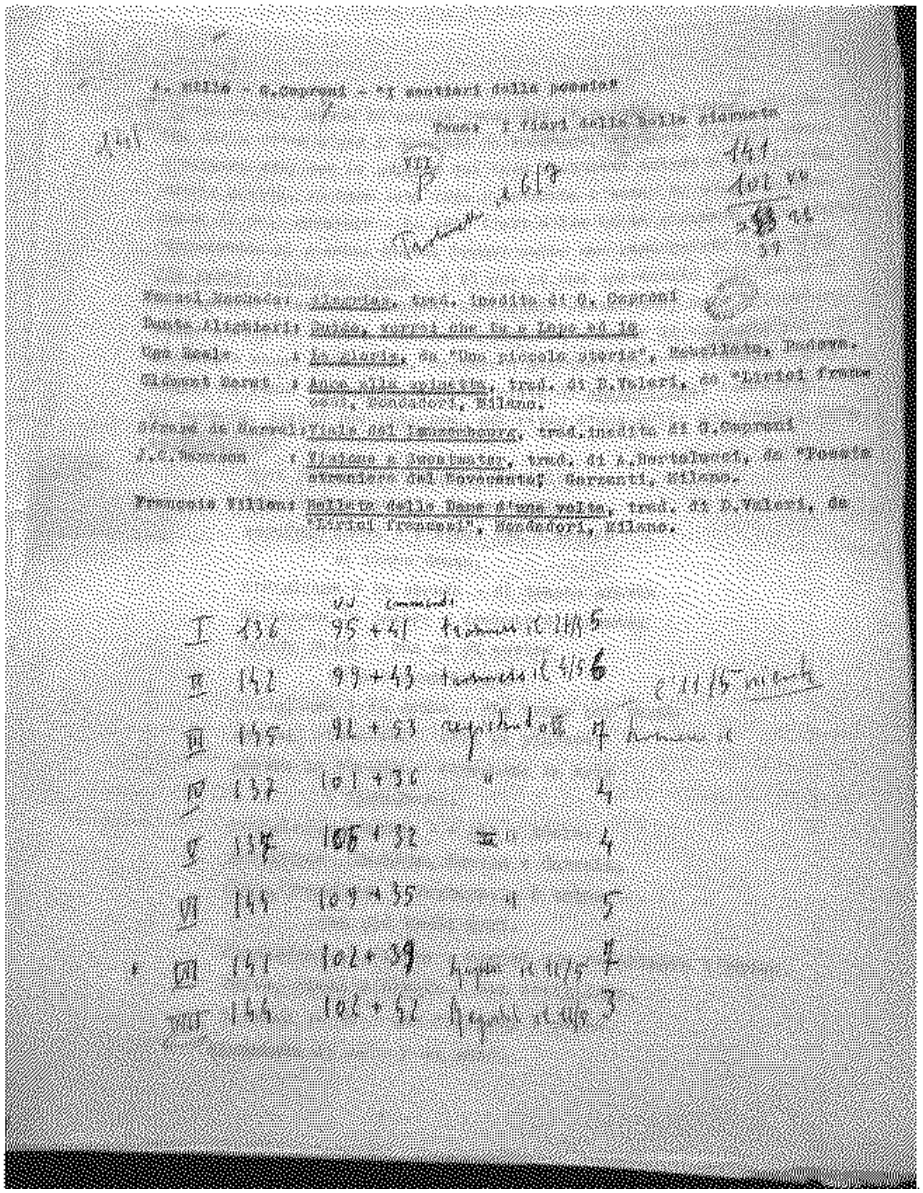
Sorpassati i roveti,
I giunchi e gli spini,
Sotto il cespuglio dei capelli

569

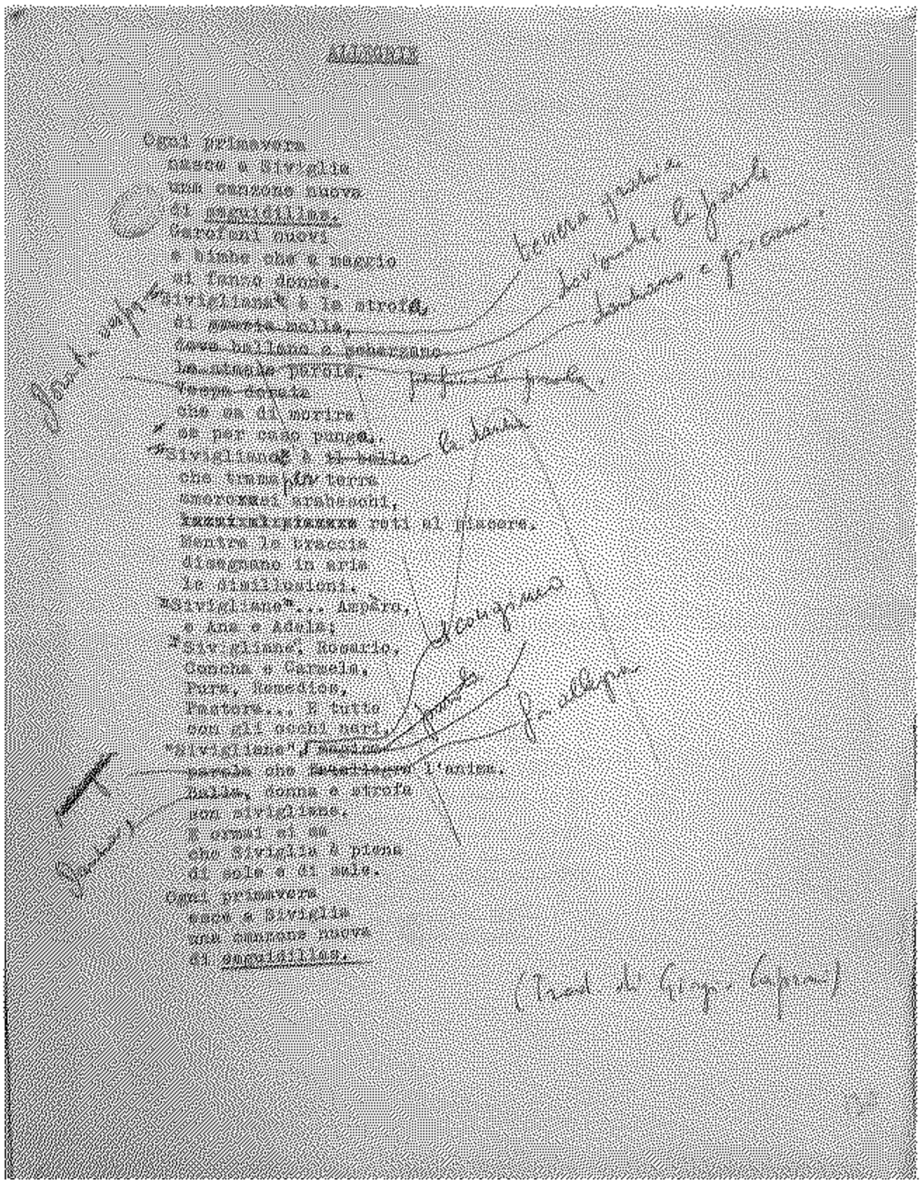
7. *Poesia straniera del Novecento*, 1958, p. 569 con annotazioni manoscritte (coll. privata)



8. Dattiloscritto della prima traduzione del *Pianto per Ignacio Sánchez Mejías* (Archivio contemporaneo Bonsanti, scat. 8, n. 3, c. V).



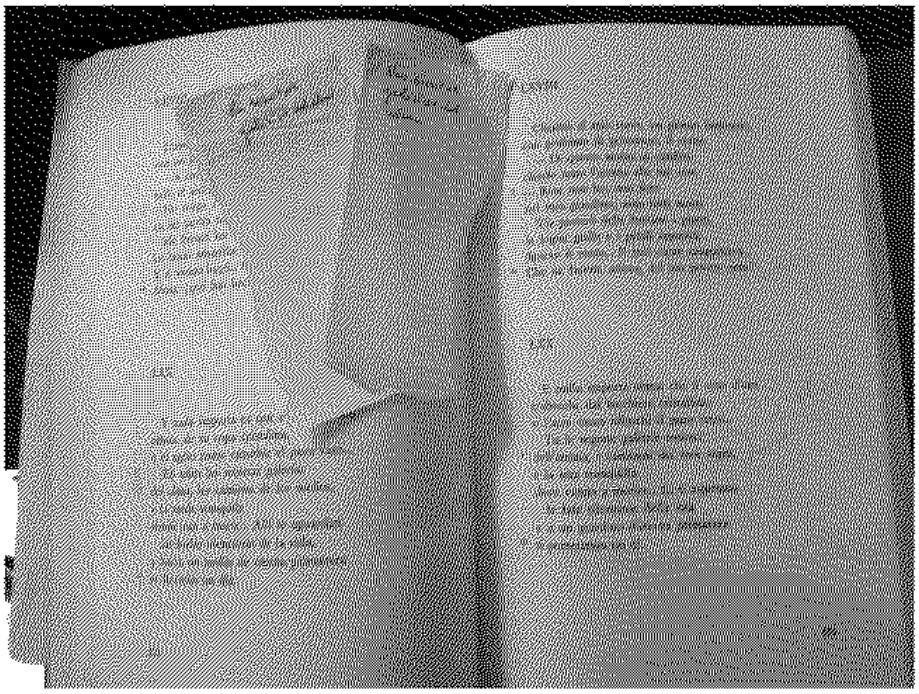
9. Indice della VII puntata de *I sentieri della poesia* (BN, cass. 4, n. 3, c. 1)


ALEGRIAS

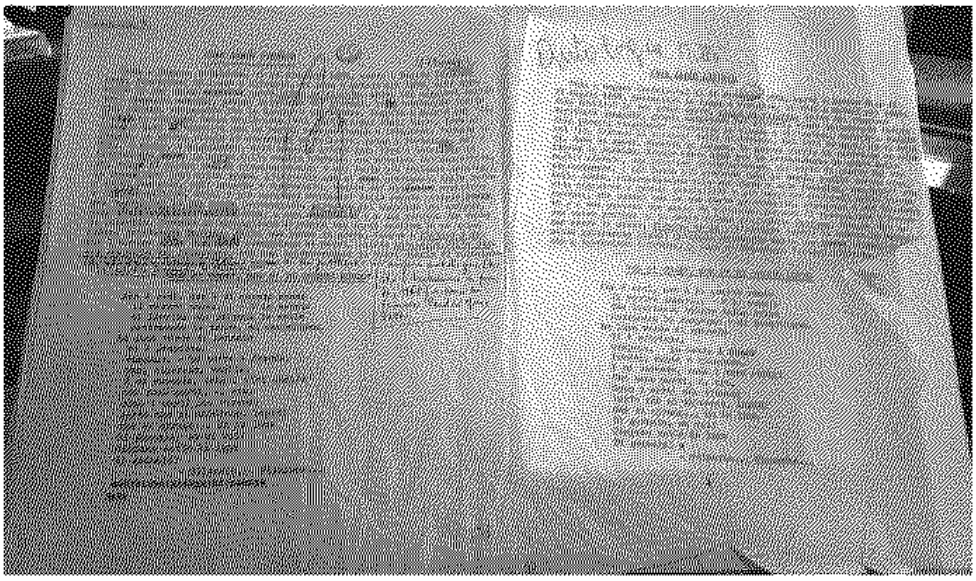
Ogni primavera
nasce a Siviglia
una canzone nuova
di seguidillas.
Garofani nuovi
e bimbe che a maggio
si fanno donne.
"Sivigliane" è la strofa,
di amorosa malia,
dove ballano e scherzano
le piccole parole.
Vespa dorata
che sa di morire
se per caso punge.
"Sivigliane" è il ballo
che trama per terra
amorosi arabeschi,
reti al piacere.
Mentre le braccia
disegnano in aria
[illegible]
"Sivigliane"... Amparo,
e Ana e Adela;
"Sivigliane", Rosario,
Concha e Carmela,
Pura, Remedios,
Pastora... E tutte
con gli occhi neri.
"Sivigliane"
parola che l'anima.
Balla, donna e strofa
son sivigliane.
E ormai si sa
che Siviglia è piena
di sole e di sale.
Ogni primavera
esce a Siviglia
una canzone nuova
di seguidillas.

(Trad. di Giorgio Caproni)

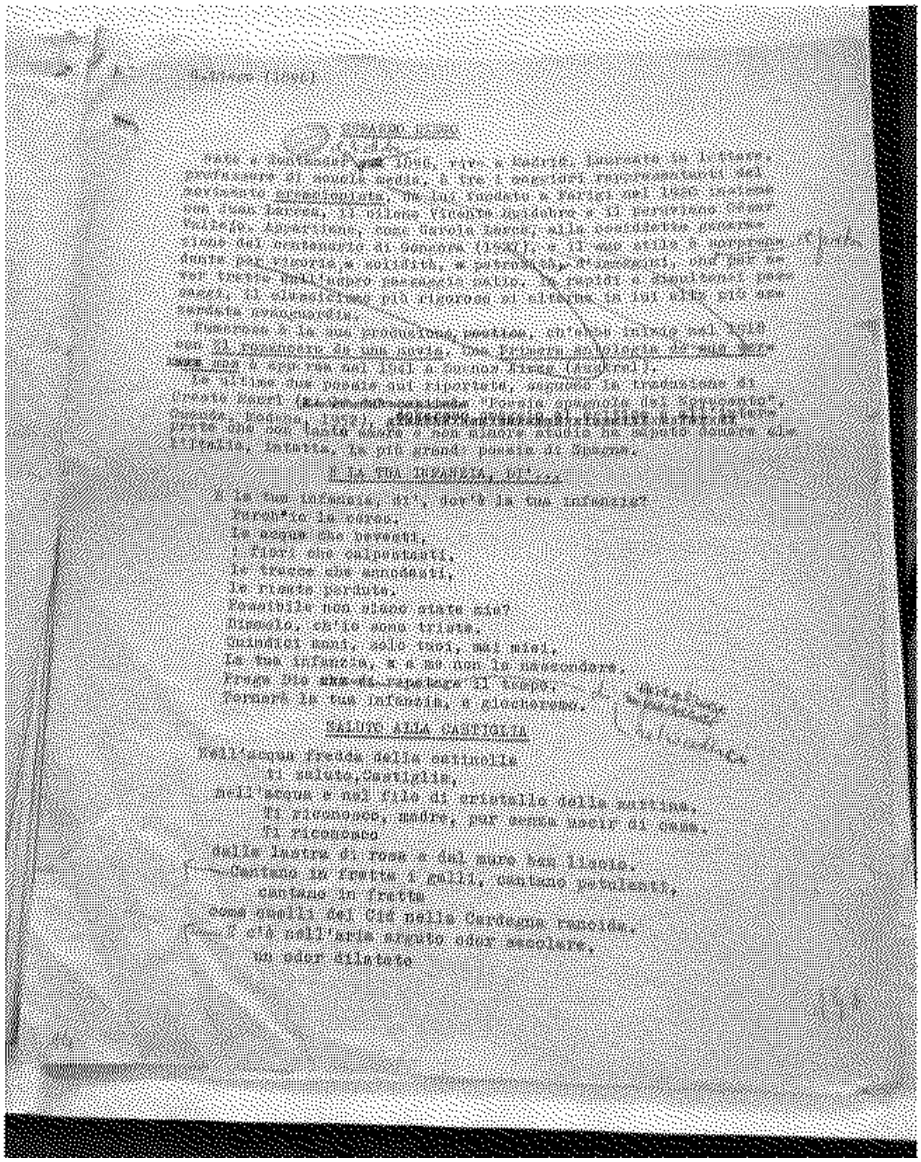
10. Traduzione di *Alegrías* di Manuel Machado (BN, cass. 5, n. 6, c. 6)



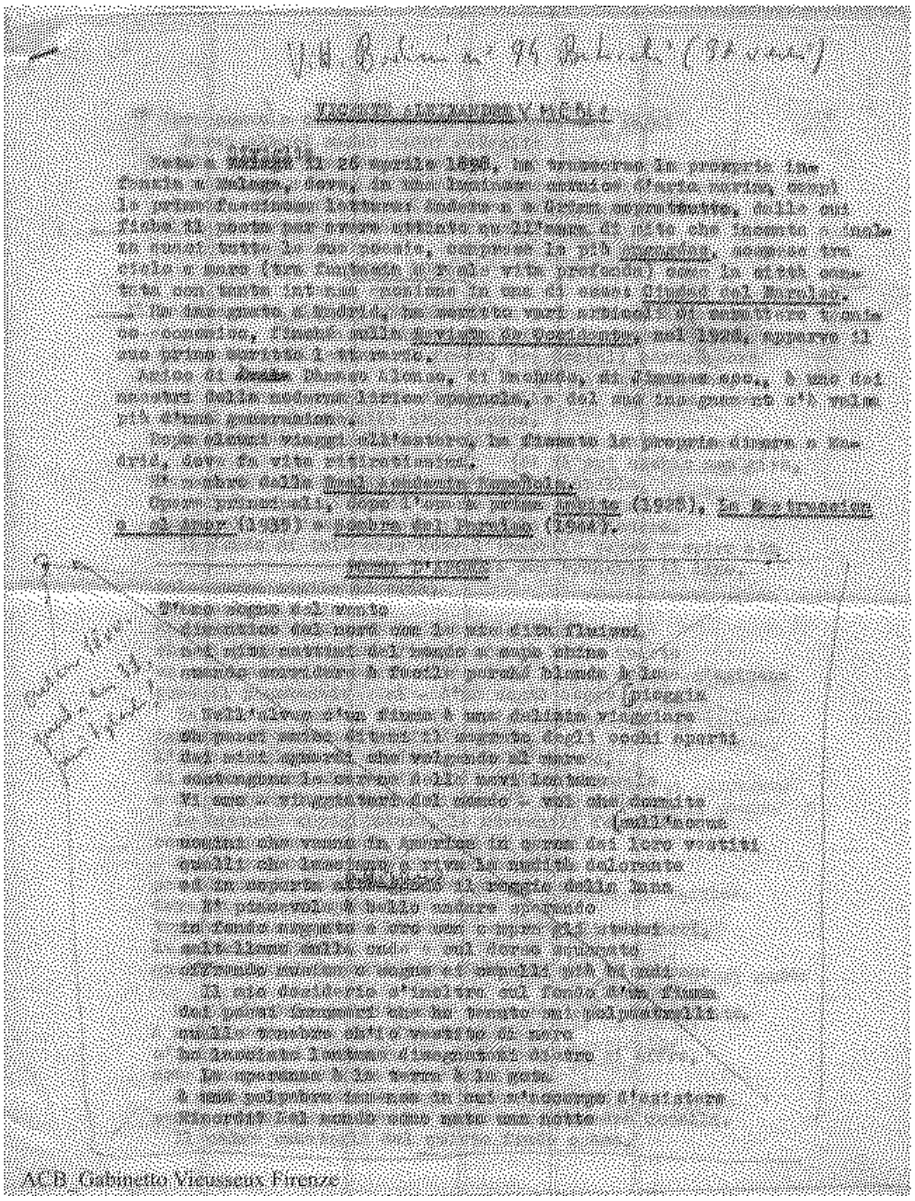
11. *Poesie* di Antonio Machado, 1959, pp. 272-273 (coll. privata).



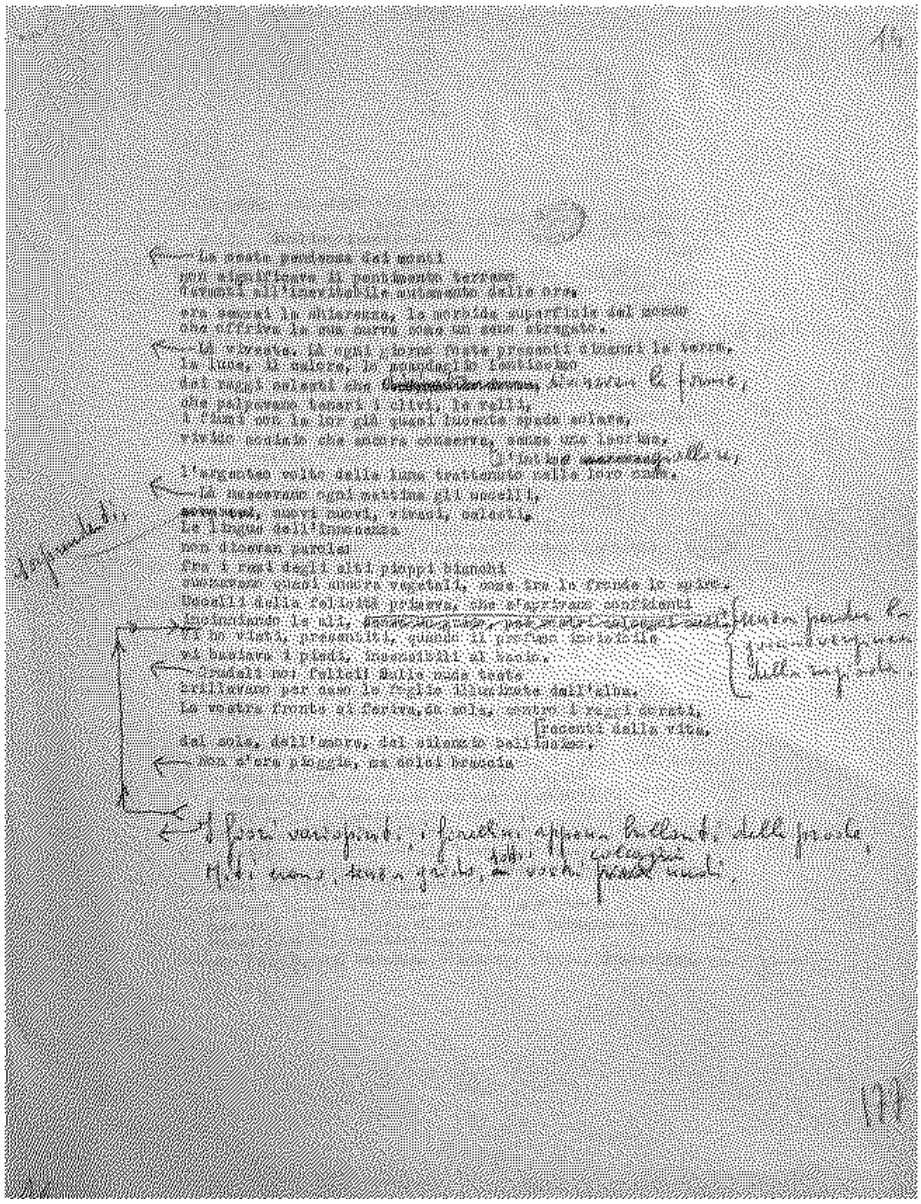
12. Dattiloscritti della traduzione di *Non è così, non è di questo mondo* di Juan Ramón Jiménez (BN, cass. 5, n. 6, cc. 12 e 13)



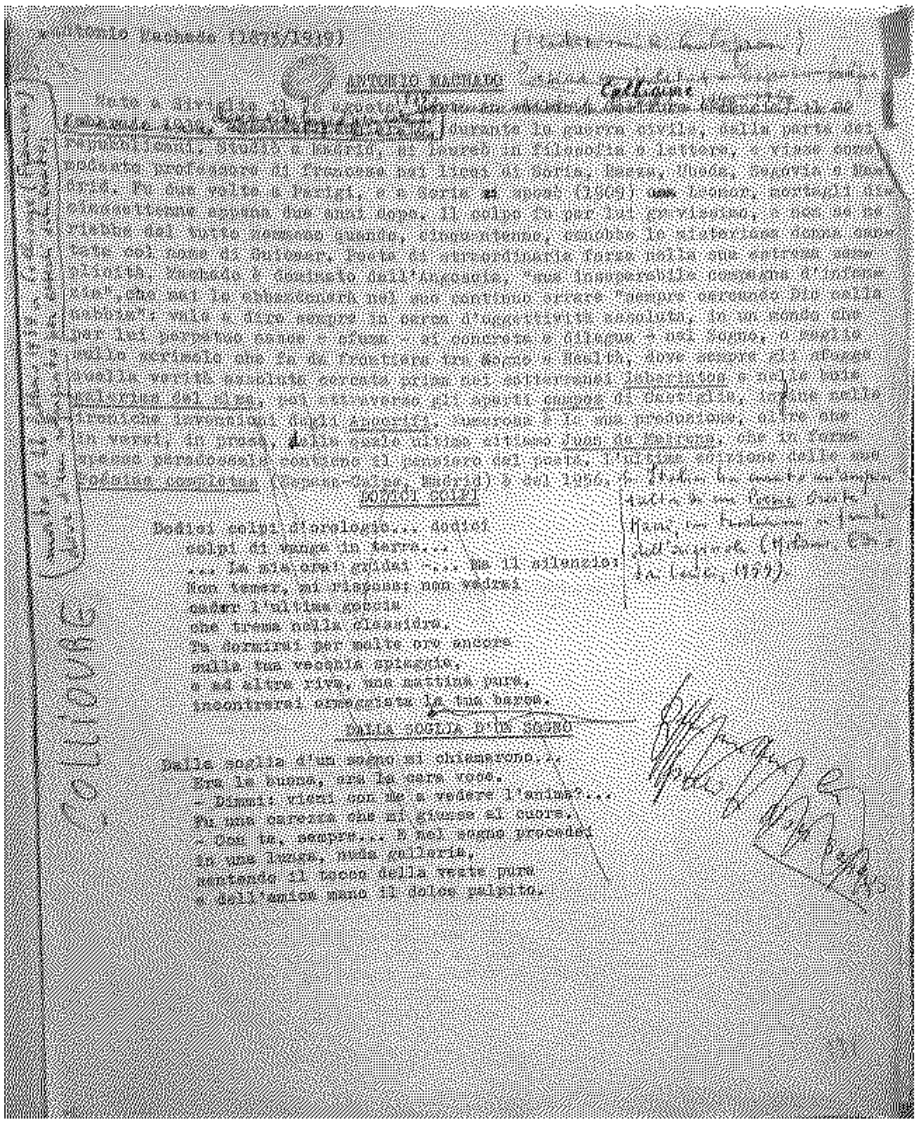
13. Dattiloscritto della traduzione di *E la tua infanzia, di'...* di Gerardo Diego (BN, cass. 5, n. 6, c. 14).



14. Dattiloscritto della traduzione di *Poema d'amore* di Vicente Aleixandre (Archivio contemporaneo Bonsanti, scat. 8, n. 3, c. I)



15. Dattiloscritto della traduzione di *Creature dell'aurora* di Vicente Aleixandre (BN, cass. 5, n. 6, c. 16)



Antonio Machado (1875/1939)

ANTONIO MACHADO

Nato a Siviglia il 26 agosto [illegible] durante la guerra civile, dalla parte dei repubblicani, studiò a Madrid, si laureò in filosofia e lettere, e visse come modesto professore di francese nei licei di Soria, Baeza, Ubeda, Segovia e Madrid. Fu due volte a Parigi, e a Soria si sposò (1909) con Leonor, mortagli diciassettenne appena due anni dopo. Il colpo fu per lui gravissimo, e non se ne riebbe del tutto nemmeno quando, cinquantenne, conobbe la misteriosa donna cantata col nome di Guiomar. Poeta di straordinaria forza nella sua estrema semplicità, Machado è dominato dall'Angoscia, "sua inseparabile compagna d'infanzia", che mai lo abbandonerà nel suo continuo errare "sempre cercando Dio nella nebbia": vale a dire sempre in cerca d'oggettività assoluta, in un mondo che per lui perpetuo nasce e sfuma - si concreta e dilegua - nel Sogno, o meglio sulla scrimolo che fa da frontiera tra Sogno e Realtà, dove sempre gli sfugge quella verità assoluta cercata prima nei sotterranei laberintos e nelle buie galerie del alma, poi attraverso gli aperti campos di Castiglia, infine nelle ironiche invenzioni degli Apocrifi. Numerosa è la sua produzione, oltre che in versi, in prosa, della quale ultima citiamo Juan de Mairena, che in forma spesso paradossale contiene il pensiero del poeta. L'ultima edizione delle sue Poesias completas (Espasa-Calpe, Madrid) è del 1956.

DODICI COLPI

Dodici colpi d'orologio... dodici
colpi di vanga in terra...
... La mia ora! gridai -... Ma il silenzio:
Non temer, mi rispose: non vedrai
cader l'ultima goccia
che trema nella clessidra.
Tu dormirai per molte ore ancora
sulla tua vecchia spiaggia,
e ad altra riva, una mattina pura,
incontrerai ormeggiata la tua barca.

DALLA SOGLIA D'UN SOGNO

Dalla soglia d'un sogno mi chiamarono...
Era la buona, era la cara voce.
- Dimmi: vieni con me a vedere l'anima?...
Fu una carezza che mi giunse al cuore.
- Con te, sempre... E nel sogno procedei
in una lunga, nuda galleria,
sentendo il tocco della veste pura
e dell'amica mano il dolce palpito.

16. Dattiloscritto di traduzioni da Antonio Machado (BN, cass. 5, n. 6, c. 7)